عدنان بن ذريل

رقص السماح والدبكة

تاريخ وتدوين

أبو عمرو البغل

ابراهيم جلول

رقص السماح والدبكة

تاريخ وتدوين

عدنان بن ذريل

رقص السماح والدبكة

تاريخ وتدوين

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٦

رقص السماح والدبكة : تاريخ وتدوين / عدنان بن ذريل . -
دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٦ . - ١٨٤ ص ؛ ٢٤ سم

١- ٣ر٧٩٣ ذ ر ي ر ٢- العنوان ٣- ابن ذريل

مكتبـــة الأســـد

الايداع القانوني : ع - ٦٢٦ / ٥/ ١٩٩٦

القسم الأوّل

الفصل الأول

في رقص السماح

الباب الأول

روايات وتفسيرات

(رقص السماح) رقص إيقاعي جماعي رزين، ومحتشم، يمتاز بأصالة ظاهرة في خطواته، وحركاته، وتشكيلاته، ويظل طابعه المميز في الرقص يستهوي الأفئدة، والقلوب، ويثير في نفوس الدارسين أسئلة عن أصله ونشأته، فنه، وتقنيته. . فمن أين هذا السماح؟. من أين خطواته، وحركاته؟. وإلى أين هو يسير؟. وما هو مصيره؟.

* * *

إن الوقائع الفعلية التي نعرفها لرقص السماح، أو ندرسها، وندونّها اليوم هي وقائع السماح الذي ورثناه عن الفترة العثمانية الأخيرة أي أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين[1]. . . إذ نجده في الحكايا، وفي الأوساط الشعبية، و المسارح الفنية، ثم خدمته فترة الانتداب، كما خدمته فترة الاستقلال في سورية؛ ثم عرفناه على أعلام المعاصرين، ومنجزاتهم نفسها. .

هذه الوقائع التي أثرت عن هذه الفترات المختلفة ليست بالشيء القليل؛ بل إنها بحمد الله رصيد كبير يتمّ عن إمكانيات ضخمة للمستقبل؛

---

(١) بالنسبة إلى (شعبية) هذا الرقص وقتها يكفي أن ننوّه بأن (محمود الكحال)، أستاذ أبي خليل القباني كان يدرب في داره ثلاث مجموعات في آن واحد، يعطي لكل منها لحنها ووزنها، وخطواته؛ وإن نساء بعض السفراء الأجانب تعلمن السماح على (أحمد عقيل) الذي علم أيضاً المطرب عبدة الحمولي؛ ناهيك بانتشاره وقتها في المقاهي، حيث كان يقدم فيها إلى جانب فصول خيال الظل، والحكواتية، انظر فيما بعد.

ولكن المؤسف في ذلك أن هناك حلقة مفقودة بين فترة هذه الوقائع، وبين فترة (عقيل المنبجي) الذي يروون عنه أنه نظم هذا الرقص الإيقاعي في الفترة الزنكية الأيوبية كما سنرى، حتى أننا اليوم لا نعثر على أوصاف هذا الرقص وقتها، ولا على أخبار وقائعه..

ولم يبق اليوم إلا دلائل الأصالة العربية السورية في هذا الرقص، نغماته إيقاعاته، خطواته، تشكيلاته.. إنه رقص جماعي يؤدي على شكل (وصلات)، تغنى الموشحات فيها في الأساس؛ الأمر الذي يبعث على الظن أنه في نشأته رقص أندلسي؛ في حين أن المصادر الأندلسية سكتت عن التنويه به، ووصفه؛ بينما في المقابل، تواترت أخبار احتضان التكايا الحديثة، والمتأخرة له.. ولذلك كله، سنلجأ إلى اصطناع (الطريقة النقدية)، اللغوية، والتاريخية، لننحل هذه الروايات، وتفنيد مايقال في نشأة هذا الرقص، وتطوره..

* * *

إن المادة اللغوية (سمح) التي اشتقت منها التسمية المصدرية (السماح)، والتي أطلقت على هذا الرقص، كما ورد في المعاجم العربية القديمة، تفيد معنى الجود، والكرم[٢]، فيقال السماح بفتح السين، وكسرها، وأيضاً السماحة للجود والندى..

واسمحت الدابة لانت بعد استصعاب؛ وأسمحت الرمح ثقفت؛ والعود السمح الذي لاعقدة فيه.. والتسميح هو السير السهل، وتسامحوا، تساهلوا؛ ومن هذا المولول شاع معنى الاذن بالشيء، وإباحة تنفيذه، في مقابل الحظر، أو المنع له..

و(المادة اللغوية) شائعة الاستعمال في اللغة، والأدب القديمين، ولكنها وقتها لم تكن تدل على رقص معين هو رقص السماح؛ والاصطلاح

---

(٢) انظر المحيط للفيروزابادي، القاهرة ١٩٥٢، ص٣٧٧.

إذن اصطلاح حديث؛ وأول من ذكر المصطلح في الفترة الحديثة، ودلل به على هذا النوع من الرقص المحتشم هو (بطرس البستاني)، وكان يعنى بالمستحدث من المصطلحات، والتعابير، والمفردات؛ فذكر أن (رقص السماح)، هو: رقص للمشايخ يستعملونه في العبادات[٣]. -

وقد شاع المصطلح، وتكرّست دلالته على نوع من الرقص الايقاعي، عندما حمله خالد الذكر (أحمد أبو خليل القباني) إلى مجالات المسرحية الغنائية العربية، والتي أدخل فيها فواصل لرقص السماح، فنشره على نطاق واسع؛ ووقتها سمعنا أيضاً بمصطلح: - سميحة- .

ويظهر أن هذا المصطلح (سميحة) هو ثمرة الاستهلاك الشعبي، العامي لهذا الرقص؛ وكانوا يطلقونه على الذين يرقصون (السماح)؛ على نحو ما نجد ذلك في مخطوطة (المختصر من سفينة الحقيقة بعلم الموسيقا) للشيخ صالح الجذبة، إذ يقول في معرض حديثه[٤] عن رقصة للسماح. صممّها (أبو خليل القباني) على ايقاع المربع ٤/ ١٣، وعلّمه إياها:

- . . فبرز الأستاذ المرحوم أبو خليل القباني الشامي يعمل سماحه المنتظم، وقال للداعي صالح الجذبة، يلزم أ تتعلمه، وتعلمه في حلب لاخواننا (السميحة)، فأخذته عنه، وعلمته لهم، رحمة الله عليه[٥].

ونجد في كتابات (محمد كرد علي)، و(كامل الغزي) في أواخر الربع الأول من القرن العشرين، منها محاضرة: - نحن والفنون الجميلة-، التي نشرها محمد كرد علي في المقتبس، ثم في خطط الشام، جـ٤، ويقول فيها:

---

(٣) محيط المحيط، لبطرس البستاني، بيروت ١٨٧٠، جـ١، ص١٩٣.

(٤) كان من نعمة الله أن عثرنا على هذه المخطوطة عند الصديق الفنان (أمين الخالدي)، والتي أضاءت لنا جوانب دراسة السماح، واستفدنا منها في كتبنا السابقة، انظر: معجم رقص السماح، لعدنان بن ذريل، دمشق١٩٧٠، تقديم محمد كامل القدسي، مقرر لجنة الموسيقا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

(٥) سننشر في فصل لاحق هذه الرقصة، انظر فيما بعد.

- كان لنا في الشام نوع من الرقص يسمّونه بالسماح، (ولعلّه السماع)، يرقصه عدّة أشخاص على نغمات متساوية من الأوتار، و ترديد جميل من الموشحات فقط، هو أشبه بالأوبرا، والأوبريت[6]. -

أو نجده في ما كتبه المؤرخ الشيخ (كامل الغزي) لمحمد كرد علي، عن الموسيقى في حلب في القرن المنصرم، فذكر له فنونها، وأعلامها ومنهم (أحمد عقيل)، والذي يقول فيه:

- عنه أخذ بعض فصول الرقص المعروف بالسماح، أحمد أبو خليل القباني الموسيقار الدمشقي، وعبده الحمولي المصري، وهما من المشاهير[7]. -

* * *

والمصطلح اليوم شائع في هذه الدلالة الاصطلاحية، أي على نوع من الرقص الإيقاعي، الجماعي، هو: - رقص السماح -؛ ولكن، من حيث افتقاد القديم لهذا المصطلح، راح المؤرخون، و الكتاب المحدثون يستدلون من حشمة هذا الرقص، أو من ممارسة التكايا له، على أنه رقص (السماع) القديم.

ومن هنا ردّ أصل هذا المصطلح (سماح) إلى تحريف لغوي أصاب مصطلح (سماع) القديم؛ وهذا الردّ هو أبرز تفسير لغوي نصادفه اليوم للمصطلح، ونجده عند محمد كرد علي، ومجدي العقيلي، وغيرهما. .

وفي الفترة الحديثة استهلك مصطلح (سماح) بشكل واسع؛ إذ نجده في كتابات (أدهم الجندي)؛ وهو الذي نوه بأصله، ومبتكره حيث يقول:

- لقد تحقق أن مبتكر رقص السماح الاجتماعي هو المرحوم الشيخ (عقيل المنبجي) بن الشيخ شهاب الدين البطايحي الهكاوي، المتصل نسبه إلى الخليفة عمر بن الخطاب، المتوفى عام (٥٥٠) للهجرة، والمدفون في بلدة منبج من أقضية حلب. .

(٦) المقتبس، عدد ٤٣٧٩ وما بعده؛ خطط الشام، جـ٤، دمشق ١٩٣٦، ص ١٤٢.
(٧) خطط الشام، السابق الذكر، ص ١١١.

وقد دوّنه بوضعه الحالي المرحوم السيد (أحمد عقيل) الملقب بـ-صاحب السماح-، وتلقاه أهل الفن عنه في حلب[8].

وكذلك يروي (عدنان منيني) عن المرحوم عمر البطش أن مبتكر رقص السماح هو عقيل المنبجي، قال: وروى المؤرخون، كما سمعت ذلك عن أستاذي المرحوم عمر البطش أن الشيخ عقيل المنبجي هو أوّل من رتّب السماح؛ و قد كان من العلماء المتصوفين، وكان يقيم في داره الأذكار، وله تلاميذه، ومريدوه، فكان يعلمهم الأناشيد، والتواريخ على الايقاع[9].

وفي مكان آخر من دراساته، ومنشوراته يقول: ويروي المؤرخون أن الشيخ عقيل المنبجي، المولود في قرية منبج التابعة للاقليم السوري هو أول من ابتكر رقص السماح، منذ ألف سنة[10].

وأما الأستاذ (مجدي العقيلي)، فهو في كتابه: السماع عند العرب، جـ٣، ثم جـ٥، يعتمد التفسير اللغوي، ويرد السماح إلى السماع؛ ولكن مجدي العقيلي يجعل السماح مشتقاً من فاصل (اسق العطاش)، ويرى أن الذي نظم له أصول الايقاع بالأرجل هو محمد المنبجي المتوفي عام ١١٩٠هـ.

أن السماح الذي يعنيه (مجدي العقيلي) هو سماح السماع الديني، الصوفي المتعلق بفاصل اسقِ العطاش، ومنه انتقل إلى المجتمعات، والمنتديات الحلبية، والدمشقية وغيرها، وسنعود إلى ذلك بعد قليل..

المهم أن الذين يقولون بالتفسير اللغوي يذهبون إلى أن هذه المادة اللغوية (سمح) تشعر بتقليد فني في رقص السماح، و الرقص الديني والصوفي عامة، وهو الاستئذان من صاحب السجادة، كما كانوا يسمّون

(٨) أعلام الأدب والفن، أدهم الجندي، دمشق ١٩٥٤، ص٩٥.

(٩) مجموعة فجر الأندلس، جـ٢، ص٥.

(١٠) نفس المصدر، جـ٤، ص٥؛ واقرأ في هذا الجزء مقدمة السيد (فخري البارودي) عن وصف حفلة أقيمت في دار (حسن الجابري)، اشترك فيها عشرون راقصاً، أكبرهم في الثالثة والتسعين، هو عبده بن عبده؛ وكان بينهم علي درويش محمد طيفور، الياس فنون، عمر البطش، وغيرهم، ص٤.

رئيس فرقة الذكر، أو أيضاً من صاحب الدار للبدء بالرقص، وهو رقص جماعي، فيأذن لهم فيرقصون وعادة هم يرقصون مع الإنشاد، فيتصايحون السماح.. السماح.. حتى يشير إليهم صاحب السجادة بالاذن بالرقص، فيندفعون في رقصاتهم؛ وذلك يشبه تقاليد عددمن الطرق الدينية، والصوفية، في الرقص الديني، والصوفي، أو حلقات الذكر، نوّه بها (مجدي العقيلي)، مثل المولوية، والقادرية، و الرفاعية وغيرها في الاستئذان من شيخها لبدء الرقص فيأذن لهم، فيرقصون مع الذكر، والإنشاد[11].

* * *

بالنسبة إلى ربط هذا الرقص (رقص السماح) بالتاريخ، و عصوره نورد للفائدة، والذكرى، مايلي:

أ- من مؤرخينا من يذهب إلى هذا الرقص رقص فارسي ديني قديم عرفته الجاهلية، ثم انتشر في الإسلام، في بلاطات الأمويين، و العباسيين، وحمله زرياب معه إلى الأندلس.

وهذا هو رأي (أدهم الجندي) الذي يجعل السماح رقصاً دينياً، كان يستعمله الفرس في عباداتهم، ولا تزال فرق منهم تستعمله، قال:

- رقص السماح هو رقصة كان شيوخ الفرس يستعملونها في العبادات، ولايزال بعض شيوخ الطرق يستعملونها في أذكارهم، بشكلٍ محدّدٍ إلى الآن[12]. -

ثم يتحدث عن النضر بن الحارث، وسائب خاثر، كما يتحدث عن قيان ابراهيم بن المهدي؛ وزرياب الذي حمله معه كما هو يقول إلى الأندلس، حتى يصل إلى عصرنا، فيقول أن الذي نظمه على شكله الحالي، هو (عقيل المنبجي) المتوفي عام ٥٥٠ هـ. وقد دونّه (أحمد عقيل)، ونشره كما مرَّ بنا[13].

---

(١١) ويذهب إلى ذلك أيضاً الفنان، مصمم الرقص عمر العقاد.

(١٢) و(١٣) أعلام الأدب والفن، السابق الذكر، ص٩٣.

وفي الحقيقة، ليست عندنا أدلة اليوم على شيء من ذلك، سواء من نصوص صريحة فيه، أو من أوصاف لرقص يشبهه في القديم. ونسبه السماح إلى الفرس تشبه نسبته إلى الآشوريين، أو الوثنيين من السوريين وغيرهم، ولادليل عندنا على ذلك[١٤].

ولو حفلت مجالس الفن والطرب الأموية، والعباسية بهذا الرقص القديم الديني، كما يقول المؤلف، لتعصب له، رواد الفن والطرب وقتها، وجلهم من الفرس، مثل سائب خاثر، ونشيط، وابراهيم الموصلي، ثم ابنه اسحق الموصلي، ولكتبت المصادر صراحة عن ذلك الأصل الديني القديم؛ في حين كتبت صراحة عن الحان الفرس، والروم، والحيرة، والشام، ايقاعاتهم، وآلاتهم[١٥]..

أما فتراض أن (زرياب) عمل هذا الرقص إلى الأندلس، فالمصادر القديمة التي تحدثت[١٦] عن فن زرياب المشرقي، وعما حمله إلى الأندلس من أصول، وأساليب، ومنها النوبة التي اشتهرت فيما بعد بالنوبة الأندلسية، أو من مدرسته في تعليم الغناء، أو نهجه في الألبسة، والأطعمة وغير ذلك، فإنها لم تذكر شيئاً عن عنايته بالرقص، أو جملة ما يسمّى برقص السماح إلى هناك، على الرغم من حذقه آداب الخدمة الملوكية، والمجالسة..

وقد رجعت إلى الكتابين القيمين اللذين نشرهما الدكتور محمود أحمد الحفني؛ وأحدهما عن: - زرياب-، أعلام العرب، العدد ٥٤؛ والآخر عن: - اسحق الموصلي-، نفس السلسلة، العدد ٣٤، فلم أعثر

(١٤) الموسيقى في سورية، لعدنان بن زريل، ط٢، دار طلاس ١٩٨٩، ص٢٣٩.
(١٥) تجد في المسعودي، جـ٨، ص٩٣ عن النضر بن الحارث، واصطناعه العود؛ وفي الأغاني، جـ٧، ص١٨٨ عن سائب خاثر، ونشيط، وهما من الموالي الفرس، وأثرهما في معبد، وابن سريج، وعزة الميلاء؛ وتجد في الأغاني، جـ٣، ص٨٣ نقل ابن مسيحج الألحان الفارسية؛ وفي الأغاني، جـ١، ص١٧، ١٤٦، جـ٣، ص٨٤ عن ابن سريج، وابن محرز، ونقلهما ألحان الفرس، والروم، وأهل الشام، وهكذا دواليك..
(١٦) الأغاني، ج٥، ص٥٣؛ نفح الطيب، جـ٢، ص٤٦: العقد الفريد، ج٣، ص٢٨٩، الخ.

فيهما على أية إشارة إلى العناية بالرقص، أو الاهتمام بنوع منه هو رقص السماح؛ ولو كان رقص السماح وقتها من مقومات الثقافة الفنية، لعني به هذان العلمان، الموصلي، وزرياب في مدرستيهما في المشرق، أو المغرب.

* * *

ب- ولذلك نقرّر بناءً على ما تقدم أن أقوال البعض اليوم أن رقص السماح رقصٌ عباسيٌ، هو رقص القصور، أو هو أيضاً رقص أندلسي، هو رقص النوبات، والموشحات، أقوال يعوزها الدليل الصحيح.

وذلك أن مصادرنا العربية القديمة، مثل الأغاني، ونفح الطيب، والعقد الفريد وغيرها، رغم إشارتها إلى (رقصات عربية)، مثل: الأيلة، والدستبند، والماخوري، فهي لاتشير إلى رقص اسمه رقص السماح(١٧).

ولو كان هذا الرقص موجوداً في قصور العباسيين، أو الأندلسيين، لنوّهت به هذه المصادر؛ ناهيك بأنه زمن(زرياب) لم تكن الموشحات قد شاعت بعد، وإن بدأ القوم ينظمون فيها(١٨).

ولو كان (رقص السماح)، والذي قوامه الموشح، شائعاً في القصور وقتها لذكره صاحب العقد الفريد، وهو من أوائل الوشاحين الذي أخذ عن مقدم بن معافر، ومحمد بن محمود مبتكري فن الموشحات في الأندلس، وقد عاصر في شبابه زرياب في بلاط عبد الرحمن الأوسط(١٩).

ونحن نرجح إذن صحة ما ذهب إليه (مجدي العقيلي) من أنه رقصٌ سوريٌ محدثٌ؛ على الرغم من أن مجدي العقيلي كما رأينا يجعله رقصاً دينياً، صوفياً متفرعاً من فاصل (اسق العطاش).

---

(١٧) انظر في الأغاني جـ١٣ الحديث الحديث عن جميلة، أو عن مجلس المأمون وغير ذلك؛ وانظر كتاب السمع عند العرب، لمجدي العقيلي، جـ٣، وجـ٥ السابق الذكر..

(١٨) تجد في كتابنا معجم رقص السماح، السابق الذكر، فصلاً مطولاً عن الموشحات الأندلسية، ص٤٤ وما بعدها؛ وانظر مجلة (الحياة الموسيقية) التي تصدرها وزارة الثقافة دراستنا عن الموشحات الأندلسية، ومصطلحها الفني، العدد الأول، شتاء ١٩٩٣.

(١٩) تجد في نفح الطيب السابق الذكر سيرة زرياب، وتلاميذه من مغنين وقيان.

وبالفعل، يقطع (مجدي العقيلي) بناء على زواية (محمد الوراق) منشد التكية الهلالية الذي دوّن فاصل (اسق العطاش) في مخطوطة، محفوظة، في التكية، وترجع إلى مئة عام، ونقل عنها مجدي العقيلي، بأن هذا الرقص سوري محدث، لاصلة له بالأندلس، ولابغيرها، وإنه متفرّع من فاصل اسق العطاش، كما أوضح ذلك في كتابه السماع عند العرب.

وفي تحقيق نشرته (سعاد عبد الله) نسمع مجدي العقيلي يقول: - هذا السماح الحالي بمظهره يعطينا صوراً من اللوحات الأندلسية القديمة، من حيث اللباس الفضفاض، والخمار، وفي واقع الأمر هو فن سوري، لايمت إلى الأندلس بصلة. -.

ثم يقول: وهو متفرع من دعاء استغاثة للسيد عبد الغني النابلسي، في دعاء اسق العطاش؛ وقد لحن هذا الفاصل (محمد الصيداوي)، ثم وضع له أصول سير الايقاع بالأرجل الشيخ (محمد المنبجي) عام ١١٩٠ هـ.

حتى يقول: وايقاعات السماح بعيدة عن الايقاعات الأندلسية، كل البعد[٢٠]؛ ولذلك عندما قارن بين حال السماح في نشأته الدينية، الصوفية، وبين حالة اليوم، وجد أن المحدثين، وتحت تأثير الخبراء الأجانب في الفرق الرسمية خرجوا به عن أصله في حركاته، ولباسه، وأغانيه.

فبينما كانت التكايا ترقصه على القدود الدينية، والصوفية التي ترجع إلى النابلسي، والكيلاني وغيرهما، اليوم يرقصونه على أغاني الغزل، قمر يجلو، واملأي لي الأقداح إلخ.. في حين أن ألبسته الحالية ألبسة مصطنعة، ليست تلك الألبسة الشعبية التي للاستغاثة[٢١]. وهكذا دواليك.

* * *

(٢٠) هذه الفقرات من تحقيق (سعاد عبد الله)، الإذاعة والتلفزيون، دمشق، آب ١٩٦٢ عدد ٢١٨، وانظر كتابنا الموسيقى في سورية، السابق الذكر ص٢٣٨.

(٢١) هذه الشروح من كتابه السماع عند العرب، جـ٣، وخاصة جـ٥، حيث يقول: اليوم.. خرج السماح عن أصله من جميع نواحيه، في أغانيه، ولباسه، وحركاته؛ لأنه في الحقيقة ليس برقص، ولايمت إلى الأندلس بسبب قريب أو بعيد، ولاسيما بعد أن ظهر بشكله الأخير الذي يمثل قيان الأندلس، وراقصات الخلفاء في بغداد. ص٢٣٣.

وفي الحقيقة، نحن نرجّح أن (رقص السماح) رقصٌ سوريٌ محدثٌ، كما قطع مجدي العقيلي، ولكنا لانراه يتحدر فقط من فاصل (اسق العطاش)؛ في حين ذهب الناقد (سلمان قطاية) مذهب مجدي العقيلي، ورأى أن رقص السماح هو بالأحرى، شكل تمثيلي، مسرحي، عربي، أخرج فيه فاصل (اسق العطاش)، ويرجع إلى (أحمد العقيلي) كما يقول، والذي في نظره، له قصائد دينية في الاستغاثة(٢٢). إلخ . .

ولست أدري من أين استقى سلمان قطاية هذه المعلومات؛ ولكنّ استغلاله لها لتفسير الظاهرة المسرحية العربيةواضحٌ. . وفرضاً أن المنشدين الحلبين، مثل محمد الوراق وغيره رووا أن من يسمى بـ(أحمد العقيلي)، أو (محمد المنبجي) نظّم عام ١١٩٠ سير الإيقاع بالأرجل لفاصل اسق العطاش، فهذا التنظيم في نظرنا لايعنى بالضرورة إيجاد رقص السماح؛ والذي حسب اجماع الروايات يعود إلى (عقيل المنبجي) المتوفي عام ٥٥٠ هـ. أي الفترة الزنكية الأيوبية ، وكان يستعمله في الأذكار كمادة تربوية شعبية . .

وقد عثرت في مخطوط المختصر من سفينة الحقيقة بعلم الموسيقى، السابق الذكر، لصالح الجذبة إشارة إلى (عقيل المنبجي)، وتنظيمه السماح، حتى أن المؤلف يعزو الأشكال التي يدونّها إلى قياس إليه، قال:

- يلزم أن يكون ضرب الأصول على التوشيح كالذهب الموزون، بلاخلع ولاتكثير فيه، ويكون على مظن التوشيح بضربه، فيسمى أصولاً ثابتاً لاعوج به، وأيضاً على سماحهم على هذا القياس المنسوب لسيدنا (عقيل المنبجي) من نسل الإمام عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعن أصحابه أجمعين آمين(٢٣). - .

---

(٢٢) مجلة المعرفة السورية، أوكتوبر ١٩٧٠، عدد ١٠٤؛ ثم أعاد نشره في كتابه - المسرح العربي- نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٧ .

(٢٣) يعقود المخطوط إلى عام ١٣٢٨ هـ. أي حوالي عام ١٩١٧م، والنص هنا يؤكد على ضرورة الدقة في السماح، والذي هو على القياس المنسوب إلى عقيل المنبجي . .

أما (عدنان منيني) فيروي عن (عمر البطش) أن تنظيم السماح يرجع إلى ألف عام، وذلك على يد عقيل المنبجي، كما رأينا . . وربما يكون (محمد المنبجي) حسب رواية مجدي العقيلي هو حفيد عقيل المنبجي، ولكننا لا نعرف الكثير من المعلومات عنه.

وقد روى المؤرخ (كامل الغزي) في تاريخه لمدينة حلب، إن[٢٤] في قضاء منبج قبر (عقيل المنبجي)، ويزوره القوم. في حين شكت (محمد كرد علي) سكوتاً تاماً عن عقيل المنبجي، ولم يتحدث عنه بشيء، رغم أنه سرد أخبار العديد من الموسيقيين العرب، والشاميين، عبر العصور العربية المختلفة[٢٥].

* * *

(٢٤) نهر الذهب في تاريخ حلب، المطبعة المارونية بحلب، جـ١، ص٥١٤.
(٢٥) خطط الشام، السابق الذكر، جـ٤، ص١١٠ ومابعدها.

الباب الثاني
الخصائص المميزة لرقص السماح

يمكننا، استناداً إلى هذه المرويات، والأوصاف، و استناداً أيضاً إلى واقع رقص السماح اليوم، أن نقرر أن الخصائص المميزة لرقص السماح، هي:

أ- تلازم الإنشاد والرقص فيه، والإنشاد هو في الغالب اليوم للموشحات، والقدود، وكان من قبل للأذكار، والاستغانات، والأدعية.

ب- جماعية الرقص، إذ تؤديه مجموعة من الذكور، أو من الإناث؛ أو مجموعة من الجنسين معاً، ومن هنا قيمته التربوية، والفنية..

ج- ايقاعية هذا الرقص؛ إذ يقوم على الايقاعات الشرقية، العربية التي تلائم ضغوطها نبرات الحركات، والخطوات، والتشكيلات فيه..

د- إنه رقص أدب وحشة ورزانة، لامجون فيه، ولاإثارة، ولاعنف أو صخب، بل جدّية في الأداء، ومرونة في الحركة، وبراعة في التشكيل..

وكان الأستاذ (محمد كرد علي) شبه رقص السماح بالأوبرا، وأيضاً الأوبريت، أي المسرح الغنائي الذي تؤدي أشعاره تمثيلاً على نغمات الموسيقى، و بالتالي رآه نوعاً من الرقص التعبيري المسرحي، إلا أن محمد كرد علي كما رأينا استدرك قوله، وذكر أثر ذلك:

-.. ويزيد رقص السماح على (الأوبرا) كونه ترفع فيه الأصوات بأنغام مألوفة-؛ أي أنه تؤدّى فيه (أغنيات) ليس بالضروري درامية كما هي الحال في الأوبرا، والأوبريت.

ومع ذلك، يمكن دائماً طواعية السماح للرقص التعبيري المسرحي، وخاصة إذا وجدت التلاحين القوية الصالحة لأن يرقص عليها السماح، أو وجد المصمّمون الأقوياء، الأمينون على التراث، والقادرون على مثل هذه الطواعية، ومتطلباتها، دون تبديد أصالة السماح..

* * *

والناقد (سلمان قطاية) يعتبر رقص السماح شكلاً من أشكال المسرح العربي، مثل المقامات، والتعزية بالحسين، وحفلات الذكر، والمسارح الشعبية، وسلطان الطبة، ومسرح السر، والمسرح الاخباري، وخيال الظل، وصندوق الدنيا، والمداح، والدمى وغيرها[1].

ولكن الناقد (سلمان قطاية) مثل مجدي العقيلي يجعله متفرعاً من فاصل (اسق العطاش) الديني، الصوفي؛ ثم، وهذا هو الأهم، يحبّذ أن يظل له طابعه الديني البحت؛ إلا أن هذا التحبيذ، وأسسه مجانبة للحقيقة، والواقع..

وذلك أن تجربة رقص السماح كما عرضناها هي أنه في أواخر القرن المنصرم، وأوائل القرن الحالي عاش ردحاً طويلاً من الزمن في القاهي[2]، والمحافل، والأوساط الشعبية... وإذن فإن إرجاعه إلى أجواء التكايا دون سواها، وإبقاءه على نوعية واحدة تعسف لامبرر له، وظلم لامكانات السماح كنوع قائم بذاته، ومتطور..

وأما (عدنان منيني) فإنه يرى أن رقص السماح، رقص جماعي يرتكزعلى حركات ايقاعية مصحوبة بغناء الموشحات، و هو الغناء الكلاسيكي؛ ومميزاته هي:

آ- إظهار الإيقاعات الشرقية، والغربية.

---

(١) وقد أوضح ذلك في كتابه المسرح العربي، السابق الذكر.
(٢) كان (علي حبيب) يقدم السماح إلى جانب فصول خيال في مقاهي دمشق، انظر بعد قليل.

ب- تمثيل حياة الفنانين المتصوفة . .

جـ- تنوع رقصاته التي تزيد على المائة وخمسين رقصة[٣] .

وفي رأي (أدهم الجندي) هناك ألوان للسماح : الدمشقي ، والحلبي ، والحمصي ، والمصري . .

في حين يرى (بهجت حسان) أن السماح واحد ، بل انه يجب أن يكون واحداً ، ويظل واحداً . .

* * *

وكانت سيدة دمشقية عجوز عرضت على مديرية الفنون ألحان مسرحية الشاه محمود ، فسجلناها لها ، و حالت الظروف دون إخراجها ؛ وقد عرفتنا بمنشد راقص دمشقي عجوز هو الشيخ (عمر الحموي) ، كان يعمل في فرقة أبي خليل القباني في دمشق ، ولم ينزل معه إلى مصر ؛ وكان يغني في الفرقة ، ويرقص السماح ؛ وقد سألناه عن (سماح) أبي خليل القباني ، فأجاب بالحرف الواحد :

- كان السماح بسيطاً ، ولكنه كله الحركة ، والتكيف مع المواقف والألحان[٤] ثم سألناه عن (اللباس) وقتها ، فقال :

- التنّورة الأرناؤوطية لعند الركبة ، وتحتها الجوارب المزركشة ؛ أما الرأس ، فتارةً حاسرٌ توضع عليه جدائل اصطناعية من الشعر للزهو ، وتارة توضع عليه عمائم كولاك ، في حين أن العقال ، و الكوفية ، لأدوار الأمراء[٥] .

ثم سألناه عن (الآلات) التي تظهر مع الرقص ، فقال :

- الدفّ والمزهر ، وأحياناً النقارات ، وأحياناً الناي الثقيل ؛ ولم يكن يظهر العود ولا القانون لعدم ملاءمتها المشهد[٦] .

---

(٣) فجر الأندلس ، الجزء الرابع ، ص٥ .

(٤) و(٥) و(٦) جريدة الأيام في ١٥/ ٧/ ١٩٦٢ ، تحقيقنا في ذلك .

ثم عرض علينا نماذج من (الخطو) في رقص السماح، الخطو الموضعي والخطو إلى الأمام، كما عرض علينا (النقر برأس القدم)، وهو في كل اتجاه، ولكل الجهات، و قال كانوا يتفننون بهذا النقر كثيراً . .

ثم عرض علينا نماذج من (حركات الأيدي)، من مثل تساوقها أمام الصدر، ورفع الواحدة، وخفض الأخرى، ثم رفع هذه وخفض تلك على مستوى الصدر، وقال كانت حركات الأيدي لينة، بسيطة، وفيها فن وروح(٧).

وكل هذه الأوصاف دلائل بالفعل على تلاؤم السماح مع أجواء المسرحية الغنائية، وإغانيها، وإنه يتقبل التعبير، وموافقة.

* * *

واليوم، يميزون بين (خصائص قديمة)، و(خصائص حديثة) لرقص السماح، ثم بين (خصائص فنية)، و(خصائص شعبية)؛ وفيما يلي هذه الخصائص، من هذه الوجهات من النظر، نثبتها للفائدة، والتاريخ:

آ- (سماح التكايا) سماح مجموعات، وحلقات، كله الوقار، والرزانة، يتحاشى الزركشة، والسرعة؛ وتؤديه مجموعة من الذاكرين، ويكثر فيه النهز، أي رفع الجسم على رؤوس الأصابع، وخفضه؛ وأيضاً الدوران حول النفس؛ وإلى اليوم يرقص المشايخ في دمشق، وحلب، وغيرهما هذا الرقص الرزين، الرتيب من السماح . .

ب- (سماح المحافل المدرسية)، مثل فرق المسرح المدرسي؛ وهو أقرب إلى الرشاقة، والسرعة، ولكنه يظل رزيناً، ومحتشماً . . ولذلك تتدافع تشكيلاته، وتتداخل صفوفه، ثم تتقابل، وتتوازى، وتروح وتجيء، ويغلب عليه السرور، والبهجة . .

(٧) جريدة الأيام في ١٥/ ٧/ ١٩٦٢، تحقيقنا في ذلك.

جـ- (السماح الفني المسرحي) الذي يفرق الرقص الشعبي الفني، مثل فرقة أمية، أو فرقة زنوبيا، أو الفرق الشعبية للفنون في حمص، وحلب وغيرهما؛ وغالباً ما يكون على شكل (اسكتشات) في موضوعات غزلية؛ أو اجتماعية؛ إنهرقص مدروس، ويقوم على السماح المتوارث عن القباني، والبطش، ولكنه مطور، أو يدخله التطوير؛ وهذا السماح يحاول التلاؤم مع مشاهد الاسكتش المطروق، وأغانيه، ولذلك هم يخضعون حركاته، وخطواته، وتشكيلاته للتعبير. .

د- (السماح الريفي) الذي نجده في ريف إدلب، أرميناز، كفر تخاريم، أريحا. و غيرها، وأيضاً ريف دمشق، أو ريف اللاذقية وغيرهما؛ إنه نفس السماح المتوارث، و لكنه تدخله (الفخامة) والتهويل، كما يدخله الترقيص الشعبي بـ(المناديل) الملونة، والتنويع في ضغوطه، وضرباته، وتصفيقاته. .

هـ- وقد ذكر لي الراقص الشعبي الفنان (مصباح اسماعيل باشا) إنهم يرقصون في حلب سماحاً شعبياً على الطبل؛ وأن مصدر هذا السماح الشعبي هو اللواء الغربي لحلب، ولذلك يسمّونه بـ(سماح غربي)؛ وهناك إلى جانبه (سماح حلقة)، و(سماح حيّر الألباب) وغيرهما، وكلها شعبية ورزينة، رقصها لنا، وهو خطوٌ موقعٌ أمام وراء، ثم دوران في المكان، وماشابه؛ إلا أن الكثيرين لايعتبرونه سماحاً[٨].

* * *

أما (الألبسة) التي يرتديها راقصوا السماح، فقد أوضحت لنا رواية راقص السماح، والمنشد في فرقة أبي خليل القباني العجوز (عمر الحموي).

---

(٨) وقد أنكر البعض هذا السماح، واعتبره ترقيماً دايكا فقط، ومنهم حسَن بصّال، راجع في جريدة الجماهير الحلبية، عدد ١٦١٨، في ١٣ آب ١٩٧٠، لقاء مع حسن بصال، بقلم عدنان بن ذريل. .

ألبسة الفرقة الراقصة وقتها، وهي التنورة الأرناؤوطية، والجوارب المزركشة، مع عمائم الكولاك، أو الشعور المستعارة، ثم الكونية، والعقال..

وقد روى لي لاعب السيف والترس (راغب أبو رباح) أنه كان منذ سبعين سنة، وأكثر، أي في مطلع هذا القرن في دمشق، مقاه للرقص، وتعرض شيئاً من رقص السماح، وأخرى للصراع والسيف والترس، وأخرى للحكواتية، وأخرى لخيال الظل.. وإن مهنة الرقص وقتها مهنة ممتهنة، محتقرة، يلبسون فيها ألبسة مستعارة، تاريخية ومتحفية، أو أرناؤوطية وشركسية وغيرها..

وروى لي مصمم الرقص (عمر العقاد) أنه حَضَرَ في إحدى التكايا في حلب، حلقة رقصة السماح، رقص فيها عمر البطش، ومحمد الهبراوي، ومحمد طيفور وغيرهم، قال:

- كان الراقصون يرتدون الألبسة الشعبية الحلبية، (القمباز)الحلبي، مع (الصرماية) الحلبية الحمراء، وبعضهم تعمم باللغة لام ألف، وآخرون لبسوا (اللباد)، و بعضهم وضع عصائب حلبية.

في حين يروى عن المرحوم (عمر البطش) إنه كان يرقص مع تلاميذه، وزملائه رقصات السماح بـ(البدلة المحكمية)، أي الجاكيت الرمادي الطويل، على صدرية مقفولة، على بنطال عادي يشبه السروال من لون الجاكيت، ولهم رسومات منشورة في ذلك..

* * *

أما فرقنا الفنية، وخاصة فرقة أمية للفنون الشعبية بدمشق، فقد نوّعت لباسها في رقص السماح؛ وقد شاركت كضابط إيقاع معهم في العديد من الحفلات في صالة الحمراء، وعلى مسرح معرض دمشق الدولي، وفي قصر العظم، وغيرها[٩].

---

(٩) جرت هذه العروض في أواخر الستينات في دمشق.

وفي عروض حفلات صالة الحمراء ارتديت مع ضابط الايقاع ياسر الأسطه، ثياباً أندلسية مؤلفة من قميص مطرز، وزنار أسود، على سروال حرير، وفوق ذلك عباءة حرير..

وكنا نضع على رؤوسنا قبعة بيضاء شعبية، أي طاقية شعبية بيضاء، وأحياناً عمائم أندلسية، وآنئذ نرتدي فوق السروال جبة مطرزة، ومذهبة، بدلاً من العباءة الحرير..

وقد غنّى في هذه الحفلات (محمد جمال)، و(أحمد الصابوني)، و(سهام شماس)، وغيرهم، وارتدى الراقصون ثياباً أندلسية فضفاضة من حرير..

وفي حفلات معرض دمشق الدولي ارتدى راقصوا وراقصات السماح ثياباً منوعة؛ البنات ارتدين فساتين على سروال حريمي مزموم، وهكذا يفعلن في كثير من حفلات صالة الحمراء..

وفي مرة، ارتدين السراويل الأندلسية الفضفاضة، وعليها جاكيتات أندلسية طويلة حرير، دون أكمام؛ والذكور ارتدوا السراويل الأندلسية للرجال، فوقها قمصان حرير، مع زنانير ملوّنة، وعلى رؤوسهم عصائب حرير على لبادة صغيرة..

وقد غنّى في هذه الحفلات (صباح فخري)، و(سهام شماس)، وضبطت لهم الايقاع مع ياسر الأسطه، وجمال وفائي، وارتديت ثياباً ملكية مثل ثياب صباح فخري، في حين ارتدى ياسر الأسطه، وجمال وفائي سراويل عادية، مثل سراويل الراقصين، فوقها قمصان ألاجة مخططة شعبية..

وقد قدمنا وصلة تشبه الاسكتش من مقامات، وإيقاعات مختلفة، تناوب فيها ظهور الذكور والاناث، كما تناوب غناء صباح فخري، وسهام شماس، تملأ المدة المخصصة لرقص السماح في البرنامج، والتي تربو على أربعين دقيقة من الزمن..

وفي لوحة المولوية، ارتدى راقصوا السماح سراويل بيضاء، شعبية، فوقها قمصان من الألاجة، مع عصائب بيضاء على الرؤوس..

وقد ضبطت لهم الايقاع مع عدنان أبي الشامات على المزهر، ولبستا كلانا جبة مولوية، ولبادة؛ وانشد في الوصلة (سعيد فرحات) قصيدة دينية، وارتدى مثلنا جبة مولوية، ولبادة..

* * *

وقد اختلفت الروايات بخصوص رقص مولوية دمشق للسماح، إذ أثبته البعض، والكره البعض؛ في حين أن الروايات متفقة على أن مولوية حلب يرقصون السماح..

وللتاريخ، والذكرى أنوّه بأن السيّد جلال الدين المولوي رئيس المولوية في دمشق لاحظ لي بأن المولوية لاترقص السماح، وأن لهم رقصهم الخاص؛ وأن رقص (فرقة أمية) للسماح على موشحات أحن شوقاً، وياهلالاً، وصحت وجداً، ويامن لعبت به شمول وغيرها غير جائز في (لوحة المولوية)، لأنه غير حقيقي..

وقد شكرته على الملاحظة؛ والمسألة اعتبارية، بدليل أن مولوية حلب يرقصون السماح. وأن كان ليس رقصاً مولوياً، وبالتالي يرقصون على نفس الموشحات، أو على موشحات قريبة منها..

المسألة بالفعل تعود إلى المحيط، وإلى المناخ الفني العام فيه؛ ومؤخراً كتب الباحث (عبد الفتاح قلعجي) عن رقص السماح عند مولوية حلب، مع شروح للشيخ أبي الخير الساعاتي، شيخ الطريقة المولوية في حلب، فوصف (المسجد المولوي) في حلب، ودبكة الدوكاه، أو السماح خانة، ورقص السماح فيه[١٠]. مما يلقي الأضواء على الرقص الديني عامة.

---

(١٠) انظر جريدة تشرين، العدد ٢٥/١١/١٩٨٢، وراجع كتابنا الموسيقى في سورية، السابق الذكر، ص٢٠١..

الفصل الثاني

مع وقائع التاريخ

الباب الأول

من سيرة الرواد

التاريخ يذكر لنا اسم السيد (صالح بن سعيد البوشي)، وأنه كان يدرّب فرقة أبي خليل القباني المسرحية الغنائية على رقص السماح[1]، كما يذكر اسم السيّد (صالح الجذبة)، وإنه درّب فرقة أبي الخليل القباني على رقص السماح في دمشق[2]، أما راقصوا السماح في فرقة القباني، فهم[3]:

صالح بن سعيد البوشي (رئيس فرقة السماح)، محمد شاويش، محمد النشواتي، محمود الإمام (وهؤلاء كانوا أيضاً من المنشدين)، حسين الساعاتي (وكان ممثلاً، منشداً، وعازف قانون)، عطا الأيوبي (وكان أيضاً ممثلاً)، مستو جوخدار (وهذان الأخيران لم ينزلا إلى مصر)، صالح الصيرفي، وحسين حلمي[4].

ويذكر (أدهم الجندي) إن المصريين كانوا يحبون هذا الرقص الجميل الذي حمله أبو خليل القباني إلى مصر، يوم حمل المسرحية الغنائية إلى هناك[5]؛ كما يذكر أن المطرب (عبدة الحمولي) تعلم رقص السماح أثناء عمله في حلب[6]، أخذه على (أحمد عقيل) أستاذ أبي خليل القباني، وصديقه؛ وسبق أن أشرنا إلى أن (كامل الغزي) ذكر مثل هذا في كلمته لمحمد كرد علي عن موسيقيي حلب.

---

(١) و(٢) و(٣) و(٤) أعلام الأدب والفن، السابق الذكر، ص٢٥٤ وما بعدها؛ ثم عمر الحموي الذي عرفتنا عليه السيدة الدمشقية كما مر بنا..

(٥) و(٦) أعلام الأدب والفن، ص٣٤٠- ٣٥٣.

وإذن، الجيل الأول[7] من راقصي السماح، والمدربين فيه، هم:

أحمد عقيل (١٨١٣- ١٩٠٣)، محمد الكحال، والذي يقال تتلمذ عليه أيضاً أبو خليل القباني (١٨٣٣- ١٩٠٢)، ثم علي حبيب، والذي يقال أيضاً أن أبا خليل القباني تأثر بطرائقه في مسرحه، إذ كان يقدم إلى جانب خيال الظل، التمثيليات، ورقص السماح.

ثم صالح الجذبة (١٨٥٨- ١٩٢٢) الموسيقي الحلبي أستاذ علي درويش، وعمر البطش، وعبد الوهاب سيفي وغيرهم؛ وقد وصلنا بحمد الله مختصره لمؤلفه: سفينة الحقيقة بعلم الموسيقى- كما سبق التنويه[8]؛ وقد درس علي محمد حسن الأوسي، المعاصر لمصطفى البشنك، وحسن الوراق، خليفة مصطفى البشنك..

ثم أحمد الشعار، وأحمد المشهدي، وأحمد مهروسة، و عبده بن عبده (١٨٦٤- ١٩٣٩)، ومحمد جنيد، وصبحي الحريري، ومصطفى العظم، وبكري القصير.

شارك معهم في الرقص جيل أصغر منهم يضم:

علي درويش (١٨٧٢- ١٩٥٢)، بكري الكردي، عمر البطش (١٨٨٥- ١٩٥٠)، عبد الوهاب سيفي، محمد طيفور، محمد الهبراوي..

كما بقيت لنا أسماء زملاء عاصروهم، وكانوا يعرفون السماح، مثل: عبد الرحمن قصار، أحمد مكاوي، كامل عزت، جميل ادلبي، سعيد ثلاج، مصطفى الفرا، وهم إما منشدون، أو محترفو طرب، ثم سعيد فرحات، وهو منشد ومحترف طرب.

* * *

(٧) معظم هؤلاء الفنانين أرّخ لهم أدهم الجندي في أعلامه، ويمكن الرجوع إليه فيهم.

(٨) كذا اسم هذا المؤلف، وقد ورد في المختصر الذي عثرنا: قد تمّ هذا المختصر من (سفينة الحقيقة بعلم الموسيقى) المتقنة إتقاناً عظيماً، وهو الشيخ محمد صالح الجذبة إلخ، في حين نوه (ممدوح جابري) بعنوان على الشكل التالي: سفينة الحقيقة في علم السماح والموسيقى، مجلة العمران، عدد خاص عن حلب ٢٠- ٢٢، عام ١٩٦٦، ص٢٨٦..

والفنان عمر البطش (١٨٨٥ - ١٩٥٠) ملحن الموشحات الشهير هو أشهر فناني الجيل الثاني ممن خدموا رقص السماح على الصعيد الرسمي، والشعبي؛ حتى أن الفنانين، و الراقصين اليوم يقرنون هذا الرقص باسمه، كما يشيدون بجهوده في تعليمه، والابتكار فيه. .

ويذكر المرحوم (عدنان منيني) أن عمر البطش تعلّم على الشيخ (بكري القصير)، والذي هو خاله، الغناء، و الموشحات، وكان يصحبه معه إلى المجالس الدينية ينشد الموشحات[٩].

ويذكر (أدهم الجنيدي) أن عمر البطش أخذ عن أحمد عقيل، وأحمد مشهدي، وأحمد الشعار، ومصطفى العظم (١٨٣٩- ١٩٢٩)، وصالح الجذبة[١٠].

ويقول (فخري البارودي) في وصف حلقة رقص سماح حضرها في دار الوجيه حسن الجابري:

- اشترك في الحلقة عشرون راقصاً، أصغرهم سناً في الثانية والستين من عمره، وهو السيد عمر البطش، وأكبرهم في الثالثة والتسعين، وهو السيد عبده بين عبده، وأذكر من أسماء الراقصين الياس فتون وعلي درويش، ومحمد طيفور، وغيرهم[١١].

ناهيك بأن جميع الذين كتبوا عن (عمر البطش)، وخاصة أدهم الجندي، وعدنان منيني اعترفوا بفضله في ابتكار الرقصات، وتنظيم الوصلات من مقامات مختلفة، وعلى ايقاعات مختلفة، لم يسبق لأحد من أعلام رقص السماح أن ابتكر مثلهما، أو في روعتها[١٢].

---

(٩) مخبر الأندلس، ج٢، ص٥، وفيه معلومات أخرى.
(١٠) أعلام الأدب والفن، ص٥٨٥، وفيه أيضاً معلومات أخرى عن البطش.
(١١) فجر الأندلس، جـ٤، ص٤ مقدمة بقلم فخري البارودي.
(١٢) أعلام الأدب والفن، وفجر الأندلس، صفحات متفرقة.

وإن إحياء هذا الرقص محدثاً في البيئة الدمشقية، ونشره على نطاق واسع في المعاهد والمدارس، والأندية في سورية الحديثة، هو من أفضال الزعيم الوطني، الأريحي، السيد فخري البارودي.

فقد حضر (فخري البارودي) مع أحد رواد معهد دوحة الأدب الدمشقي، في دار (منير العمادي) في حلب، حلقة رقص سماح أداها أصدقاء عمر البطش، فأحب إحياء هذا الرقص محدثاً في دمشق[١٣].

ولذلك عمل على استقدام (عمر البطش) إلى دمشق لهذا الغرض؛ وكان ذلك عام ١٩٣٦، فقدم عمر البطش، وعلّم تلميذات دوحة الأدب في دمشق وفتيها رقصات من السماح، كان لها وقعٌ جميلٌ في النفوس كافة[١٤]. وسننشر بعد قليل هذه الوصلة، مع وصلات أخرى للبطش، وغيره..

* * *

ثم إنه عندما أسس (فخري البارودي) المعهد الموسيقي الشرقي، التابع لهيئة الإذاعة السورية عام ١٩٤٧ استدعى (عمر البطش)، لتعليم الموشحات، والإيقاع، ورقص السماح..

فقدم (عمر البطش) من جديد، ودرس في المعهد المذكور؛ وأعطى تدريسه في المعهد ثمرة، إذ تخرجت من هذا المعهد فئة ممن خدموا السماح، منهم: عدنان منيني، وعمر العقاد، وبهجت حسان الذي انتسب إلى المعهد.. ولكن المعهد لم يدم طويلاً..

فقد أغلق بعد عامين من افتتاحه تقريباً، وذلك بعجز مالي؛ ثم عندما افتتح المعهد ثانية، وألحق بوزارة المعارف، استدعي (عمر البطش) من جديد

(١٣) فجر الأندلس، جـ٢، ص٥-٦.

(١٤) انظر كتاب عدنان منيني، قواعد تدوين الرقص الشعبي، دمشق ١٩٦١، ص٩

للتعليم فيه . . إلا أن المنيّة وافته، فاستقدم زميله عبد الوهاب سيفي لذلك[١٥] . .

أما تلاميذ (عمر البطش) من الحلبيين، فهم:

مصطفى الصابوني، أحمد الصابوني، مصطفى البابا، أديب حبال، حسن بصال، بهجت حسان، انضم إليهم فاضل السراج، عبد القادر حجار، وإخوته، محمد نور عثمان، وأولاده . .

بينما تلاميذه الدمشقيون، هم: زهير وعدنان ومنيني، وعمر العقاد؛ انضم إليهم عبد الغني حمزة وصباح فخري المطرب، وكانا في المعهد الموسيقي الشرقي، وغيرهم، وعندما قدم (عبد الوهاب سيفي) لتدريس السماح في دمشق، ساعده عدنان منيني . .

* * *

والمرحوم (عدنان منيني) الذي توفي مؤخراً في أبو ظبي، ودفن فيها (١٩٣٢- ١٩٨٩) من مواليد دمشق، وخريج المعهد الموسيقي الشرقي . . وقد نشط في الخمسينات وما بعدها لتدريس السماح في الفرق المدرسية، مثل دار المعلمات، والتطبيقات المسلكية، ثم بعض المنتديات . .

وحوالي عام ١٩٥٥ أسس فرقة من الطالبات شاركت في عدة حفلات رسمية وشعبية، داخل القطر، وخارجه وقدمن رقص السماح . .

ومن مشاركات هذه الفرقة مهرجان بروكسل عام ١٩٥٦، ومهرجان الشباب في موسكو عام ١٩٥٧، وحضر (فخري البارودي) المهرجان، ثم حفلات في مصر، إحداها في نادي الضباط عام ١٩٥٨، وغيرها.

---

(١٥) أعلام الأدب والفن، ص ٨٥ وما بعدها، وانظر قواعد تدوين الرقص الشعبي، السابق الذكر، ص٨- ٩ . .

كانت المعاهد، والمدارس الأهلية والرسمية تفتح صدرها لتدريس رقص السماح؛ وكان المسؤولون يشجعون على ممارسته، وإتقانه؛ إلا أنها مادة غير مقررة، عمل المرحوم (عدنان منيني) لاستصدار قرار في تدريسها . .

وإن معظم الحفلات المدرسية الأخيرة، وأيضاً الحفلات الشبيبية، والطلائعية الخاصة والعامة في القطر العربي السوري تقدم رقص السماح إلى جانب الدبكات وغيرها . . وإن رقص السماح اليوم يرقص اعتزازاً به، ويقدم كنوع عربي، سوري من الرقص الأصولي، الأصيل . .

* * *

وقد كانت مهرجانات وزارة الثقافة للفنون الشعبية، التي كانت تقام في السبعينات، مرتاد الرقص الشعبي، ورقص السماح؛ وقد قدمت فرقة الفنون الشعبية التي أسستها بلدية حلب في أواخر عام ١٩٦٩، وارتبطت بالمركز الثقافي، فاصلاً من رقص السماح بتدريب حسن بصال . .

وقد قدمت الفرقة عرضاً كاملاً عن (تقاليد الأعراس الشعبية في حلب)، وقدم شباب الفرقة رقصة من تصميم (عمر البطش)، وتدريب حسن بصال على موشح والدي ولاك يا قلبي، إيقاع ظرافات[١٦]. وقد ذكروا أن من عادة الحلبيين الشعبية تقديم مثل هذه الرقصات من السماح في الأعراس الشعبية . .

وإن مهرجانات الشبيبة، والطلائع افسحت المجال واسعاً لرقص السماح؛ وكنت أشارك فيها كعضو في لجنة التحكيم، كما شاركت في تحكيم عدد من مهرجانات وزارة الثقافة؛ وللتاريخ، والذكرى نورد أسماء المدربين فيها:

---

(١٦) وقد دونت هذه الرقصة لعمر البطش، وسننشرها في الفصل التالي أيضاً . .

درّب الشبيبين على رقص السماح من (حلب) حسن بصال، وبهجت حسّان، ورضوان سالم؛ ومن (دمشق) كمال كركوتلي، وعمر العقاد؛ ومن (حمص) فادية جندلي، سحر نصار، رجاء قسيس أو من (ادلب) ايمان كرزي، ملك بيطار، وهنادي نعمة وغيرهم.

ودرّب الطلائعيين على رقص السماح من (حلب) حسن بصال، سلوى شحادة، رضوان سالم، أميرة حجو؛ ومن (حمص) حكمت امام، وظافر إمام؛ ومن (ادلب) انعام دويدري، فاطمة شعيب، يسرى حجة؛ ومن (المعرة) فاطمة حاج أحمد، وغيرهم..

* * *

إن رقص السماح مادة أساسية في فرقة أمية للفنون الشعبية؛ وقد درب الراقصين[17] فيها على السماح عدنان منيني، وعمر العقاد، ثم كمال كركوتلي..

وقد مال الخبير السوفياتي (باتارايا) في فرقة أمية للفنون الشعبية إلى اعتبار رقص السماح رقصاً دينياً صوفياً، خاصة أنه شاهده في بعض التكايا على شيوخ دمشقيين رقصوا مع مدربي الفرقة.

ولذلك عندما صمّم رقصة للسماح ملأها تعبيراً دينياً صوفياً، قياساً على الباليه الشعبي أو الباليه الكلاسيكي أيضاً؛ فجعل تشكيلات الفتيات والفتيان تتسلسل ضمن نصف حلقة، بينما دخول الصف فيها يكون من طرفي المسرح، و الراقصون يرفعون أيديهم في خشوع، حتى إذا ما التأمت حلقتهم وسط المسرح انحنوا بخشوع، ثم استقاموا، ونقروا بعض النقرات، وخطوا بعض الخطوات المتوارثة إلى نهاية الرقصة، وهي على السماعى ثقيل..

---

(١٧) كما درّب فرقة التلفزيون عدنان منيني، ولويس عوض، وجميل العبد؛ ودرّب فرقة زنوبيا ثناء فوّاز، وهي من تلاميذ عمر العقاد.

إلا أن هذه الرقصة مع الأسف لم تنجح؛ وحاول الراقصون والراقصات في الفرقة تنفيذها مع الخبير السوفياتي، ومدربي الرقص في الفرقة، ففشلوا، ولم يستطيعوا تأديتها، حتى ولاحفظها، أو تداولها، ورأوا فيها رقصاً تعبيرياً صريحاً، لظهور أصول الباليه عليها ظهوراً سافراً، غطّى على أصول السماح، وحركاته.

وفي نظرنا، يجب أن يعاد مثل هذه المحاولة، و يعاد التدريب على تصميمات أخرى تعبيرية؛ لأن هذا النوع من الرقص، الذي هو رقص السماح يتقبل كل أصل علمي، وفني في التعبير، والتصوير؛ فالسماح ليس مغلقاً على نفسه؛ إنه هو نفسه توأم الرقص الديني الصوفي، ومن تربية التكايا، فلماذا لايتقبل التعبير؟!.

وعلى كل حال، كانت هذه المحاولة، أو لنقل التجربة العلمية، الفنية، المفيدة تجربة قيمة، وثمينة، لأنها ذكرت المسؤولين بأصولات حديثة يفيد رقص السماح منها، كما تفيد الدبكة منها إفادات مختلفة.

وقد قدمت الفرقة على مسرح معرض دمشق الدولي عام ١٩٦٧، ضمن برنامجها، فأصلاً من (رقص السماح) على جمل موسيقية حديثة، وسريعة من تلحين (عدنان أبو الشامأت)، وصمم رقصاتها (عمر العقاد)، وكانت للجنسين من ذكور، و إناث معاً..

والفاصل مسجل في الإذاعة، والتلفزيون، كما سجلته مؤسسة السينما في وزارة الثقافة، غنت الفرقة فيه من الموشحات الحديثة الموشحين (الورد بخدك والخجل) ايقاع سماعي ثقيل، و(هللي للنور يا روابينا) ايقاع جورجنه، وهما من كلمات الشاعر حامد حسن، وألحان عدنان أبو الشامات؛ وقدم الغناء المنفرد فيه صباح فخري، وسهام شماس، وشاركت معهم في ضبط الإيقاع..

وقد دلت التجربة في ذلك على أن الجمل الموسيقية السريعة أثرت في تصميم الرقصات وتأديتها؛ وأن تطوير الجملة الموسيقية في الموسيقى، والغناء المرافقين لرقص السماح، - وهما إلى الآن المشارف، والسماعيات، والموشحات المتوارثة-، هو السبيل إلى تطوير السماح اليوم . .

هذا شيء لمسناه، ونعانيه بعمق، وصدق، ولن نيأس من رقص السماح، وصلاحيته للتطوير، وخصوصاً مماشاته للتعبير، وبالتالي قدرته على الصمود في وجه ما ينافسه اليوم من أنواع شعبية، وتعبيرية من الرقص الحديث . .

لن نيأس، ونحسب أن رقص السماح يركد اليوم، أو ركد، بعد أن ازدهر في الربع الثاني من القرن العشرين، وكل محاولة لتنشيطه غير مجدية؛ فإن ذلك قول الانهزاميين؛ إن السماح من الحياة، وإلى الحياة، وكما خدمته التكايا، و إبهاء البيوتات لحشمته، و رزانته، تخدمه اليوم المؤسسات الرسمية، و الشعبية، وتجلوه العروض الفنية، والموسيقية، والغنائية المتالية، والمتنوعة . .

الباب الثاني

تدوين رقص السماح

كان (عدنان منيني) ذكر مثالاً من تدوينات المرحوم (عمر البطش)، لرقصة على إيقاع النوخت، هي: - دم باليمنى، وخطوة باليسرى، ونقرة، ودم وخطوة على الشمال، ومثلها باليمين، و خطوة على الجهة اليمنى بالقدم اليمنى، وخطوة شمال مثلها[1] -، ثم تعاد هذه الحركات حتى نهاية الموشح، أو الموشحات التي تكون من هذا الإيقاع. .

ثم ذكر أن هذا التدوين القديم يقوم على قواعد عشر[2]، كما هو يقول، كانوا يدونون بها رقص السماح، هي:

١ - **الدم**: ضرب القدم اليمن على الأرض[3].

٢ - **التك**: ضرب القدم اليسرى على الأرض[4].

٣ - **القفلة**: مدّ القدم اليمنى على طرف القدم اليسرى، والحاقها بالقدم اليسرى، أو مدّ القدم إلى الأمام، واتباعها بالقدم الأخرى.

---

(١) ،(٢) وذلك في كراس محاضراته عن السماح في مطلع الخمسينات، ثم نشرها عام ١٩٦١ في كتابه قواعد تدوين الرقص الشعبي، السابق الذكر، ص١٥.

(٣) و(٤) و(٥) ضرب القدم على الأرض، كذا ورد الشرح في كتابات المرحوم عدنان منيني؛ إلا أن ذلك مغلوط، ومحرّف عن أصله في السماح، لأن ضرب القدم اليمنى، أو اليسرى مع الأرض ليس شرطاً في إنجازها، إذ لايشترط للدم، أو التك أن تضرب الأرض. .

وإنما(الدم، والتك) كما وردتا في تدوينات الشيخ صالح الجذبة هما: وضع اليمنى، أو اليسرى على الأرض، بدليل أن الشيخ صالح الجذبة، في طقم الرقصة الواحدة يقول: دم مشي، أو تك مشي، ودم عدد ٣ مشي، مع كل دم تكين مشي وهكذا. .

يتبع←

٤- **النهزة**: تنهز جميع جسمك عن الأرض، وتبقى واقفاً على رؤوس الأصابع.

٥- **اللوحة**: سحب القدم اليمنى إلى الجهة اليمنى، وسحب القدم اليسرى إلى جانبها، و العكس بالعكس.

٦- **البصمة**: أن تتقدم بالقدم اليمنى إلى الأمام، وتضع إلى جانبها القدم اليسرى.

٧- **الخطوة**: أن تخطو بالقدم اليمنى على طرف القدم اليسرى وتلفت جسمك نحوها.

٨- **النقرة**: إرجاع القدم اليمنى إلى الخلف، ولمس رأس الأصابع الأرض.

٩- **الرباط**: ضرب القدم اليمنى على الأرض[٥]، بتأخير مسافة الرباط ثم الهوي بالقدم اليسرى مسافة قصيرة.

١٠- **التهواية**: إرجاع القدم اليمنى للوراء، والقدم اليسرى أيضاً، وأنت ثابت في مكانك.

تلك هي القواعد العشر التي أشار إليها المرحوم عدنان منيني.

* * *

ولكنا اليوم، بعد عثورنا على (مختصر سفينة الحقيقة) للشيخ صالح الجذبة، وجدنا أن الأصول، والمصطلحات في ذلك أوسع بكثير؛ وكان عديد من الحلبيين، والحمصيين يقولون لي أن أصول تدوين رقص السماح

← إنني في إدلب، وريفها، حيث استضفت عدة مرات، شاهدت بعض فرق السماح تضرب الأرض باليمنى في بعض خطوات الطقم؛ وهو ضرب غير مطرد، ولا يستهلك في حلب، أو حمص أو سواهما؛ حتى في كفر تخاريم، وارمناز قالوا هي شيء مزاجي، وللتحلية، إذا شاؤوا ضربوا الأرض، وإذا شاؤوا لم يضربوها، فاقتضى التنويه..

القديمة عديدة، تزيد على العشرين، بل الثلاثين؛ ثم عثرنا على تدوينات الشيخ صالح الجذبة، وتبين لنا فيها عددٌ جدّ أساسي، وهام، لم يذكره عدنان منيني، ومنها:

آ- دمين زحف؛ ب- رجل لورا؛ جـ- رجل لقدام؛ د- رجعة؛ هـ-مشي، أي عكس رجعة؛ و- مشي تكين يمين؛ ز- مشي تكين شمال؛ حـ- صادابة، خطو موضعي سريع مأخوذ من الإيقاع لصادابة (دم ت د ت د تك)؛ ط- دقرة أس، أو نصف أس؛ ي- رجل فاضي؛ ك- زحف ونقرة؛ ل- قفلة بنهز؛ م- تهواية يمين، أو باليمين، إلخ[٦]..

أو نجد: دمين مع التك؛ أو نجد أيضاً: دم عدد ٣ بمشي التكات؛ أو نجد: دم عدد ٣ مشي على اليمين مع كل دم تكين مشي؛ أو نجد أيضاً: دمين زحف يمين على الشمال نقرتين؛ أو أس، أي سكتة؛ أو أس عدد ٣، (وأخذ نفس عدد ٣، وهلم جراً..

* * *

وحدثني الصديق المدرب الفنان (بهجت حسان) أن فكرة تدوين رقص السماح بـ(النوطة) كانت فكرة مشاعة، وقف عليها في وقت واحد طلاب (المعهد الموسيقي الشرقي)، في أواخر الأربعينات، وكان هو وعدنان مينيني منهم، و قد اعتنقها هو، وعمل لها، وحاول إيجاد إشارات متنوعة، غير الإشارات التي أوجدها عدنان منيني لتخدم هذا الرقص؛ إلاّ أن (عدنان منيني) اشتهر بها، لأنه كان يتحدث عنها في نشراته؛ انظر المثال؟

وعندما قلت لمحدثي المدرب الفنان (بهجت حسان) أن الرقص في العالم لاينوّط، وإنما يدوّن كتابة، وإذا لزم الأمر يرسم رسماً، قال ربما هذا هو الصحيح؛ ومع ذلك فإن ما أوجده من إشارات لتدوين رقص السماح

(٦) ويوجد أيضاً: دم عدد ٣ بمشي التك، وتك أو تكين تهواية؛ ونصف رجعة؛ وصادابه عدد ٢، واحدة بمشي وواحدة بلا مشي؛ ولوحة عدد ٢، واحدة بسرعة، وواحدة بطيئة وهكذا دواليك..

على النوطة لايزال مهملاً في الكراريس عنده؛ وإنه إلى الآن لم يتَسنَّى له إتمام البحث فيه؛ وأغلب الظن أنه لن يتيسّر له ذلك . .

وبالفعل، إن المرحوم (عدنان منيني) هو الذي تحمّس لتدوين رقص السماح بالنوطة، وسَخّر لذلك نشراته، حتى عرف به . . وكنت أشرت له في داره، في جبل المزة بدمشق، إلى محاذير طريقته، والاختزال الشديد الذي هي عليه؛ ونوهت له بالذات بأن العديدين يطعنون فيها؛ ولايعدونها مقنعة، لأنها لاتضبط حركات هذا الرقص، وأوضاعه، فلم يجب وقتها بأكثر من قوله أن طريقته سهلة، وبسيطة، لتسهيل الرقص . .

ومعزوف في تدوين الرقص اليوم، أن النوطة الموسيقية في جميع أصقاع العالم لم تستطع ضبط حركات الرقص، خطواته وأوضاعه؛ ولذلك يقرر الأخصائيون من مصممي الرقص، أو المدربين فيه، إن خير طريقة لتدوينه هي : - التدوين الكتابي - مباشرة؛ فتكتب التشكيلات، والخطوات، والحركات، مع رسم الأوضاع فيها إن لزم ذلك . .

وقد أكّد لنا مدربّا الرّقص (أحمد مهايني)، و(سمير الشمعة) وهما متخصصان في الرقص؛ الأول من موسكو، والثاني من لينغراد، بأن الطريقة العالمية لتدوين الرقص هي (الطريقة الكتابية)، أي تدوين خطوات الرقصة، وحركاتها، وتحديد أزمته كل منها، مع تحديد أماكن تحرك الراقصين على المسرح . . فكيف تكون الحال، ورقص السماح مليء بالالتفاتات، والنقلات، والدقرات، «أيضاً مليء بحركات الأيدي، والأرجل التي يصعب أن تحيط بها النوطة الحديثة . .

* * *

(٧) ومن هنا فشل طريقة تدوين الرقص بالنوطة الموسيقية؛ وذلك إما بسبب الاختزال الشديد الذي هي عليه، أو بسبب عدم الاتفاق على إشارات واحدة في ذلك، فينوط كل مصمم كما يشاء . .

ولما كانت التدوينات القديمة في رقص السماح تكتب فقط الحركات الأساسية في رقص السماح، من دون إظهار ازمنتها صراحةً للطالبين، وبالتالي لاتظهر تفصيل الخطوات، والحركات، والأوضاع، كما لاتظهر أزمنتها في الرقصة الواحدة، حرصنا على تكون كتابتنا (موقعة، وموزونة)، موزعة على أزمنة الايقاع الذي ينتظمها، وتظهر المدة الزمنية التي يجب أن تستغرقها كل خطوة، وكل حركة في الرقصة؛ ومن هنا اصطنعنا الوسائل المبدئية، والتقنية التالية:

١- استخدمنا في الأساس إشارة نقطة (.)، نضعها بعد النص على كل خطوة، وكل حركة في طقم الايقاع الذي للرقصة، فتفيد (وحدة زمنية) من قيمة سوداء، أو قيمة ذات السن، مكتوبة كتابة..

١- وقد اصطنعنا في الأساس المصطلحات القديمة، في مدلولاتها نفسها، والتي حرصنا عليها تبركاً بها؛ واقتناعاً بدقتها، وتقديراً لدلالتها، فنصصنا عليها كتابياً، وأبجدياً، كما نصصنا علي مصطلحات حديثة كالقمزة، والكاحل، والدوران، والرجوع وغيرها..

٣- لقد انطلقنا من مبدأ أن (الدم)، ومثلها (التك) هي الوحدة الراقصة التي تُساوي (وحدة زمنية) في طقم الايقاع، أي تكون من قيمة ٤، أو ٨ حسب الجملة الغنائية، والموسيقية التي يرقص عليها؛ أو في حالة سريعة الرقص (الدم) تُساوي دالين، أي (الدم= دَدَ)، و(التك) تُساوي تائين، أي (التك= تَ ت)، باعتبار الدال، والتاء، زمنياً نصف مدة، أو التك..

* * *

إن الخطوات، والحركات الأساسية، في مددها الزمنية في ذلك، هي:

(رجل ورا) = دم، أو تك، أو دال، أو تاء تأخذها إلى الوراء، وأنت واقف في مكانك تحرك جذعك معها . .

(رجل قدام) = دم، أو تك تأخذها إلى قدام، و أنت واقف في مكانك، والجسم متجه مبدئياً إلى الأمام، ولكنه مرتبط ببقية الحركات، واتجاهاتها . .

(المشي) = هو السير دم تك إلى الأمام، والجسم متجه إلى الأمام، ويحدد المشي بعدد الخطوات، أي مشي دمين، أو ثلاث دمات بتكاتها . .

(رجعة) = هو الخطو إلى الوراء باليمنى واليسرى، وجسمك متجه إلى الأمام؛ وهي تحدد نصاً، أي رجعة عدد ١ ، أو رجعة عدد ٢ ، الخ، وهي عكس المشي . .

(الرجوع) = هو جزء من رجعة، والجسم متجه إلى الأمام، وبتحديد مدده مع غيره من الوحدات تظهر إيقاعية الرجعة المجزأة بحسب ضغوط الرقصة . .

(لوحة) = أخذ اليمنى إلى الجهة اليمنى، ثم سحب اليسرى إلى جانبها، دون لفت الجسم الذي يظل متجهاً إلى الأمام، وتحدد عادة نصاً، أي لوحة عدداً، أو لوحة عدد ٢ ، وأحياناً نصف لوحة يمين أو شمال . .

(خطوة) = السحب الجانبي الموضعي لليمنى جهة اليسرى، إذا أدخلت عليه رجل ورا، التفت جسمك معه، فيسمى خطوة، وبدون رجل ورا يظل الجسم متجهاً إلى الأمام . .

(بصمة) = أخذ اليمنى إلى الأمام، ثم وضع اليسرى إلى جانبها دون لفت الجسم الذي يظل متجهاً إلى الأمام، وتحدد عادة نصاً، أي لوحة عدد١ ، أو لوحة عدد ٢ ، وأحياناً نصف لوحة يمين أو شمال . .

(خطوة) = السحب الجانبي الموضعي لليمنى جهة اليسرى، إذا

أدخلت عليه رجل ورا، التفت جسمك معه، فيسمّى خطوة؛ وبدون رجل ورا ظلّ الجسم متجهاً إلى الأمام. .

(**بصمة**) = أخذ اليمنى إلى الأمام، ثم وضع اليسرى إلى جانبها، دون قفل، أي بضمها؛ وهي عادة بطيئة، ورزينة. .

(**قفلة**) = ضَبّ القدمين، وقفلهما مثل قفلة التحية العسكرية؛ وهي أيضاً بطيئة ورزينة؛ لأنها في الأساس موقعة تتحمل ضغوط الجملة الغنائية، والموسيقية لطقم الرقصة. .

(**صادابة**) = وهي تحرك موقع على طقم الصادابة- دم دت دت تك. ولذلك تكون مشي، عندما يكون الخطو الموقع بها إلى الأمام؛ أو بدون مشي، فتكون تحركاً موقعاً في المكان؛ وأصلها إيقاع الصادة دم ت د وأشكاله. . .

(**زحف**) = تلاحق يمنى ويسرى مثل تصحيح خطوة كشافة، ويقال عادة (دمين زحف)، بحيث تكون اليمنى في مكانها، والثانية فوقها، أي الدمان فوق بعضهما؛ أو تنقل الدم الثانية جانباً، وينقر بها، أي دمين زحف، ونقر. .

(**نهزة**) = رفع الجسم على رؤوس أصابع القدمين، ثم خفضه؛ وهي مركبة من رفع، وخفض، وليس فقط رفعاً؛ ولذلك تكون وحدتين، أي رفع ثم خفض، أو وحدة واحدة أي رفع خفض مندمجين بتداخلين سريعين. .

(**أس**) = سكتة، أو سكون، أو وقفة عن أية حركة، أو أي خطو؛ وتحدّد عادةً كتابةً، نصف أس، أس عدد١، عدد٣ وهكذا. .

(**نقطة**) = هي إشارة (.)، وتحدد (الوحدة الزمنية)، إذ تكون الوحدة الراقصة مضمون مابين نقطتين، أي بين كل نقطة ونقطة في طقم الرقصة وحدة زمانية أيا كانت مِضامينها من خطوات، أو حركات. .

(تهواية) = أخذ اليمين، أو الشمال إلى خلف، أو إلى الأمام في الهواء، ثم إرجاعها في الهواء قبل إرجاعها إلى وضعها الأصلي؛ فهي إذن حركة مركبة، ويجوز تكرارها في الطقم الواحد مرتين. .

(رجل هوا) = رفع اليمنى، أو اليسرى في الهواء في مدة زمنية معينة؛ وكان يقال لها رجل فاضي، واليوم يقال لها خطوة هوائية، وتحدد مع غيرها من الحركات.

(القمزة) = ان رجل هوا إذا رفعت هَوَاً بسرعة، أي دت هَوَاً بسرعة بعد دم، ثم انزلت أعطت القمزة؛ فالقمزة إذن حركة مركبة، وهي حركة حديثة، وتستغرق ثلاث مدد زمنية، وتكون إما: - دم. دَت هَوا. إنزال تَ هَوَاً على الأرض - ، أو - دم . تَدض هَوَاً. إنزال دَ على الأرض - .

(النقرة) = وهي مدّ اليمنى، أو اليسرى هَوَاً أمام، أو جانباً، ثم نقر الأرض برأس القدم أماماً، أو جانباً؛ وعادة تحدّد جهتها، أي نقر أمام، أو نقر جانب، كما يحدّد عدد نقراتها الأرض، نقرة، نقرتين. .

(الفتلة) = وهي الدوران حول النفس في المكان أربع فترات، كما في (ربع دورة)، أو فترتين متتاليتين، كما في دوران الخطوة العسكرية، أي سحب الرجل لورَاً، ثم القفل. .

(الكاحل) = وهي النقر بالكاحل، و ليس برأس القدم كما في النقرة، وتكون للتغواية، والتباهي. .

وقد سمعت أن المرحوم (عمر البطش) كان يقول أن (السير)، أي المشي في رقص السماح هو من السماح الشامي، وكان صمم رقصات المدور، والمحجر، والمخمس على منوال ذلك، وستعرضها في الباب التالي.

ومن بديع ما سمعته عن رقص أيام زمان للسماح، رقص السماح على الركبة، أو جلوساً على الأرض، ثم الوقوف على الإيقاع؛ وكله مايزال موجوداً إلى اليوم وخاصة الجلوس على الأرض، ثم الوقوف الموقّع، ونشاهده في وصلات الشبيبة، طلائع البعث، و الفرق المدرسية، ولاسيما في رقص الإناث منهم . .

* * *

و(التشكيل) في رقص السماح أنواع، ويجب النص عليه مع نص الرقصة وطقمها؛ وأشهر هذه الأنواع :

آ- الصف الواحد، وهو نوعان :

١- (صف ساكن)، وهو الذي يرقص لفترة في مكانه على المسرح فيقال له ساكن . .

٢- (صف متحرك)، وهو الذي يدخل إلى المسرح من جانبه راقصاً، ثم يخرج منه في سيرٍ موقّعٍ أيضاً، وبين هذا وذاك يرقص قطعاً متحركة . .

فبينما الصف الأول يستطيع أن يخطو خطوات موضعية، أو خطوات جانبية، وينهز بجسمه، و ينقر نقرات مع الخطوات الموضعية، أو الجانبية، أو يدور حول نفسه، وهكذا.

الصف الثاني يسير في اتجاه معين سيراً موقعاً على أجزاء من ايقاعات متنوعة، بسيطة أو مركبة، ويصحبها غناء، أو لايصحبها غناء؛ والصف الساكن أوعى للغناء . .

ب- (الصفان)، واللذان ينحلان إلى أربعة صفوف في تشكيلات التقابل، وأحياناً التعاكس . .

وعادة، الصفان يتفرعان من ترتيب الصف الواحد في مشياته، وحركاته، كما في المدور، والمخجر، و المخمس وغيرها، حيث يخطو الراقصون فيها، بعضهم مقابل بعض، ثم يتداخلون فيما بينهم . .

وأشهر أنواع الصفين أخذ الصف الأول مكان الصف الثاني، حيث يرقص مكانه، ثم يعود إلى مكانه الأول، وبالتالي عودة الصفين، كل منهما إلى مكانه الأول بشكل موقع. .

ويمكن أن يتخلل تشكيل الصفين، وحركاته، تفرّع (حلقات) جزئية، حسب الرقصة؛ وعادة تتفرع (الحلقات) من الصفين، أو الأربعة صفوف صغيرة.

جـ- (الدائرة)، وتكون بالتئام الصف الواحد دائرة. . ومنها يمكن تشكيل دائرة ثانية، صغرى، داخلية، ثم يعود الراقصون إلى مواضعهم في الدائرة، ثم في الصف. .

د- الدائرتان المستقلتان إحداهما عن الأخرى. . وهما غالباً لالتئام صفين متقابلين، أو أيضاً أربعة صفوف صغيرة. .

ثم البحرات، و الفستقيات وغيرها. . وهي أشكال فنية، يصاحبها عادة (انضمام)، و(مخاصرة)، و(انحناءات إلى الأمام، أو إلى خلف) على إيقاعات مختلفة حسب ضغوط الرقصة. .

الباب الثالث- ضميمة

رقصات أصيلة

نشر في هذا الباب تدوينات رقصات، ووصلات اخترناها من رصيد رقص السماح، منذ أواخر القرن المنصرم إلى اليوم؛ الأولى استقيناها من (مختصر سفينة الحقيقة) للشيخ صالح الجذبة، والذي عثرنا عليه عند الصديق الفنان (أمين الخالدي)، انظر الشكل(١)؛ نشرنا أثرها الوصلات* التي علمها المرحوم (عمر البطش) في دمشق، لطالبات دوحة الأدب، ثم لطلاب المعهد الموسيقي الشرقي.

كما نشرنا أثرها وصلات للسماح، وهي من أجمل ما عرض في الفترات المتأخرة من رقص سماح، اخترناها مما قدمه المصممون، الفنانون: بهجت حسان، وحسن بصال، وعدنان منيني، وعمر العقاد، وكمال كركوتلي، وسحر نصار، ورجاء قسيس، تعكس تطويرهم للسماح، واجتهاداتهم، وتجديدهم فيه؛ نشرنا أثرها رقصات متنوعة، مشهورة ومتداولة ليوم في السماح. .

من تدوينات الشيخ صالح الجذبة

لقد نقل الأستاذ (أمين الخالدي) مختصر سفينة الحقيقة من مخطوط به، عند الوجيه الحلبي سيف الدين الحسبي منذ أكثر من خمسين عاماً؛ وقد نقلته عليه في أواخر الستينات، واستفدت منه في دراساتي، وكتبي الموسيقية

* بخصوص الأشكال ١، ٢، ٣ انظر الملحق المصوّر.

السابقة؛ وإني احتفظ به في مكتبتي مع تدوينات واسعة في رقص السماح، وجدتها عند السيد (كمال قنواتي)، والذي تكرم[1] فصورها، وأهداني إياها، انظر الشكل(٢)، وقال هي من عند حسن بصال. .

وقد أرسل لي (حسن بصال) نموذجاً من التدوينات التي عنده، وهو رقصة لموشح يا مخل الأقمار، ذكر في أسفل الصفحة، إن الشيخ صالح الجذبة كان يدرب على السماح في حلب[2] منذ مئتي عام، انظر الشكل (٣)؛ ومؤخراً اطلعت في حلب على سفينة رقص سماح للمرحوم عبد الوهاب سيفي، وهو من تلاميذ الشيخ صالح الجذبة، كما مر بنا، وانتدب لتدريس السماح في المعهد الموسيقى الشرقي بعد وفاة الشيخ عمر البطش؛ والتدوينات في ذلك متقاربة. .

***

مدور عربي ٦/٤ (/٥/٥٥٠): - تك رجل شمال لورَا، تك رجل يمين لورَا، تك رجل يمين لقدام-؛ **(شكل ثان)**: - نك رجل شمال لقدام، يمين وترجعها لورا شمال، رجعة عدد ١ يمين وشمال، تك رجل اليمين لورا، وترجعها لقدام-.

توخت ثقيل ٧/٤ (/٥٠/٥٠//٥٠): - تك رجل يمين لورًا، مشي تكين على الشمال، مشي تكين يمين-، وهي لوشح قد حركت أيدي النسيم، وغيره.

صادة دوبك ٨/٤ (٥//٥/٥٠//): - دم يمين، تك رجل شمال لورَا، مشي تكين شمال، رجعة عدد ١ ي وش، مشي تكين يمين.

---

(١) انظر كتابنا الموسيقى في سورية، السابق الذكر، ص٧٢.
(٢) والأصح أن الشيخ صالح الجذبة ولد عام ١٨٥٨، وتوفي عام ١٩٢٢، كما مر بنا وأن جهوده لاتعود إلى أكثر من مئة عام، بدليل أن مختصر سفينة الحقيقة، كما مر بنا أيضاً، يعود إلى عام ١٣٢٨ هـ، أي ١٩١٧ م وللبيان حرر. .

أقصاق ٤/٩ (/٠٥٥/٠/٥٠) : - تك رجل شمال لورا، دمين زحف، رجل يمين على الشمال، دم رجل شمال لقدام، و الطاق الثاني باليمين عكسه حرفياً[٣].

سماعي دارج ٤/١٠ (//٠٥٥/٠/٥٠) :- لوحة عدد١ ، رجل يمين دقرة نصف أس، وشمال ويمين بسرعة، تك رجل شمال لورا، دم رجل يمين لقدام، تك رجل شمال لقدام، أس-، (شكل ثان) : - رجعة عدد ١ شمال ويمين، تك رجل شمال لورا، تك رجل يمين للشمال وخطوة، دم رجل ش لقدام ثقيلة، فهذا الأصول طاق شمال وطاق يمين[٤].

مدوّر شامي ٤/١٢ (/٠/٠٥٠/٠٥٥٥٠٠) : - رجل شمال على اليمين، ي دقرة، ش دقرة، مشي تكين يمين، رجعة عدد ٢ ، دم رجل يمين لقدام-، (**شكل ثان**) : - رجعة عدد ٢ ، يمين دقرة، شمال دقرة، مشي تكين لقدام تكين، دم رجل يمين لقدام- .

مربّع ٤/١٣ (//٥٠/٠//٠//٥٠) : - لوحة عدد ٢ ، واحدة بسرعة وواحدة آغر، ثم يقف أس، تكين، برجل اليمين على الشمال نقرتين، دم ورجل الشمال، دم على الشمال لقدام-، يقول المختصر هذه الرقصة من تصميم أبي خليل القباني لموشح الصبا، صفا وقتي بندماتي وخلاني. (شكل ثان) :- رجعة عدد١ ، ي وش بسرعة، مشي تكين على الشمال، دمين شمال، رجل يمين، تك رجل الشمال لقدام-، وهكذا[٥]. .

محجر مصري ٤/١٤ (٥٥٥٠/٥٠/٠//٠//) : - دمين، ي مع التك، لوحة نصف يمين، مشي تكين شمال، رجعة عدد ١ ي و ش، تك

---

(٣) و(٤) كذا نصّ المختصر على القيمة أي من ٤، و الشكل الأول هو لموشح ملا الكاسات وسقاني. .

(٥) وكذا أيضاً أورد المختصر ايقاع المربع، في حين نحن نضربه : - دم تك اس دم نصف اس ت اس ت اس تك تك اس تك تك دم اس.

رجل اليمين لورا، تكين رجل الشمال نقرتين على اليمين، تك رجل ي لورا. -

نوخت هندي ١٦/٤ (٥/٥٠/٥٠/٥٠//٥٠/٥٠/٥٠//): - دمّين يمين مع التك، تك، تك رجل يمين لورا، مشي، شمال تكين، مشي ي تكَين، دم رجل يمين لقدام، تك رجل يمين لورا، مشي تكين شمال، مشي تكين يمين-، وهي لموشح يا مخجل الأقمار...

وهناك أيضاً رقصات أوسع من هذه الرقصات، نشرت العديد منها، مثل خوشتك ٨/ ١٧، وهزج ٤/ ٢٢، والأربعة وعشرون ٤/ ٢٤، ودور كبير ٤/ ٢٨، وفتح ٤/ ٣٠، وخفيف ٤/ ٣٢، ثم ثقيل ٤/ ٤٨، وغيرها[٦]..

* * *

الوصلة التي علّمها (عمر البطش) لطالبات معهد دوحة الأدب بدمشق عام ١٩٣٦

سماعي ثقيل ١٠/٨، (موشح املالي الأقداح صرفاً): - دم. اس- تك. دم. اس. تك جنب شمال. اس. دم جنب شمال. اس. تك نقرة. -، والطاق الثاني بالشمال عكسه حرفياً..

مدوّر مصري ١٢/٤، (فيك كل ما أرى حسن): - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم. تك. دت زحف أمام. دم أمام. ت د زحف أمام. تك أمام. دم نصف دورة. نهزة. -

مدوّر عربي ٦/٤، (خالك الندّ): - دم. تك جنب. دت زحف أمام. دم أمام. ت د. نهزة. -، والطاق الثاني: - دم ربع دورة تك ربع دورة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم موضعي. تك موضعي. -.

---

(٦) انظر كتابنا معجم رقص السماح، السابق الذكر، ص٨٣ وما بعدها..

مخمّس شامية ٤/١٦، (يا صاح الصبر وهي مني): - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة دم مشي أمام. تك مشي أمام. دم رجعة. تك رجعة. دت لوحة. نهزة. ت نقرة على الشمال. تك جنب على الشمال. دت موضعي. دم موضعي. ت د موضعي. نهزة.

داور هندي ٨/٧، (جلّ من قد صوّرك): - دم. اس. تك جنب شمال. دم نقرة. اس. دم أمام. اس. -، والطاق الثاني بالشمال عكسه حرفياً.

اكرك ٨/٦، (إن طال جفاك يا جميل): - دم. اس. تك جهة اليمين. اس. دم نقرة. اس. -، ثم يعاد.

* * *

وصلة الحجاز التي علّمها (عمر البطش) لطلاب المعهد الموسيقي الشرقي بدمشق عام ١٩٤٧

سماعي ثقيل ٨/١٠، (موشح يا غصين البان): - دم. اس. تك نحو الشمال. د م بجهتها. اس. تك نحو اليمين. أس. دم جهتها. اس. تك نقرة. -.

مدوّر حلبي ٤/١٢، (فيك كلّ ما أرى حسن): - ت د لوحة. نهزة. دت لوحة. نهزة. ت د نصف لوحة. نهزة. دم موضعي. تك موضعي دم قفلة. نهزة. تك. دم. -، أي لوحة ونصف، ثم قفل ونهز.

نوخت ٤/٧، (عشق الجمال): - دم نقرة أمام. دم في المكان. تك لورا. دم لورا. تك نصف لوحة. دم موضعي. تك موضعي. -.

مخمّس شامية ١٦/٤ ، (ملكتم فؤادي): - دت لوحة . نهزة ، ت د لوحة . نهزة . ت د أمام . نهزة . دم رجعة . تك رجعة . دت لوحة . نهزة . تك نقرة جانبية . دت أمام . دم حطّ ت د أمام . دم حطّ . ت د موضعي . نهزة . - .

صادة دويك ٨/٤ ، (يا بدر ما آن): - دم . تك . دم جنب يمين . تك قربها لوحة . دم . تك . دم على الشمال . تك على الشمال . - .

مدوّر عربي ٦/٤ ، (أواه من نار الهجران): - دم . تك . دم نقرة . دم أمام . تك أمام . دم لورا . - .

دارج ٦/٨ ، (أشكو الغزال الربربي): - دم . تك . دم نقرة . - .

طائر ٣/٨ ، (ساعد الغزال): - د . ت . د نقرة . - .

وصلة الراست التي علّمها (عمر البطش) لطلاب المعهد الموسيقي الشرقي بدمشق عام ١٩٤٨

سماعي ثقيل ١٠/٨ ، (موشح العذاري): - دم . اس . تك . دم . أس . تك قدام . اس ، دم قدام . اس . تك نقرة . -

محجّر ١٤/٤ ، (يا ترى بعد البعاد): - دت لوحة . نهزة . ت د لوحة . نهزة . دم موضعي . تك موضعي . دم . تك . دت زحف أمام . (اي ثم نصف د ونصف ت أمام) دم . . ت د لوحة . نهزة . دم رجعة . تك رجعة . - .

وكان تلوينه في الوصلة بإدخال (نصف دورة ، ونهزة) على القسم الأخير منه بعد مضاعفة الزحف كالآتي : - ت د لوحة . نهزة . دت لوحة . نهزة . دم . تك . دم . تك . دت زحف أمام . (اي د ثم نصف د ونصف ت

أمام) دم أمام. ت د زحف أمام. (أي ت ثم نصف ت ونصف د أمام) تك أمام. نصف دورة. نهزة. -، وتعاد..

مخمّس ٤/١٦، (**هذي المنازل**): - دت لوحة. نهزة. ت د جنب. تك موضعي. دم موضعي. (أي نصف لوحة ومراوحة) تك. دت لوحة. دم. ت لوحة. تك. (أي لوحة كاملة) ثم دت زحف أمام. دم أمام. ت د زحف أمام. (كما هو مشروح فوق) تك أمام. دم نصف دورة نهزة. -؛ وهذا الشكل لصفين متقابلين يأخذ كل منهما (مكان الآخر) بمشية المتناوب؛ أو الأربعة صفوف صغيرة متقابلة (متداخل) شمالاً وجنوباً، ويميناً وشمالاً فيما بينها..

مدوّر مصري ٤/١٢، (**بات بدري وهو معتنقي**): - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم. تك. دت زحف أمام. (كما هو مشروح فوق) دم أمام. ت د زحف أمام، تك أمام. (أي زحف مشي) دم موضعي. نهزة. -.

فالس ٤/٣. (**يامن لعبت به الشمول**): - دم. تـــك. دم نقرة. -، وتعاد إلى نهاية الموشح.

* * *

وصلة البيات التي أعطاها (عدنان منيني) لطلاب التجهيز الثانية في الستينات

نوخت ٤/٧، (**ياأسيل الخد**): دم. تك موضعي. دم. نقرة. دم أمام. تك نقرة. تك وراء. دم نقرة. - وتعاد.

مصمودي ٤/٨، (**بت أرعى**): - دم. تك لورا. دم نقرة. دم جنب شمال. تك جنب شمال. دم جنب يمين. تك جنب يمين. -.

مصمودي ٤/، (قل الأرباب الهوى): - دت لوحة. د م. ت د لوحة. تك. دت زحف أمام. (كما هو مشروح فوق) دم أمام. ت د زحف أمام. تك أمام. -، والمتابعة فيه: - دم ربع دورة بك ربع دورة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دت تلاحق زحف رجوع. دم رجعة، تك رجعة. نهزة. -، وتعاد من أولها(٧)..

مصمودي ٨/٤، (ظبي أنس): - دت زحف أمام. دم أمام. ت د زحف أمام. تك أمام. دم ورًا. نهزة. دم نقرة. دم نقرة. -، وتعاد.

مخمّس شامية ١٦/٤، (ياصاح الصبر): - دت لوحة. دم. ت د لوحة، تك. دت زحف أمام. د م أمام. دت تلاحق الزحف رجوع. دم رجعة. دت موضعي. دم موضعي. تك نقرة. تك. دت تلاحق الزحف موضعي. دم موضعي. ت د. نهزة. -.

فالس ٣/٤، (بالذي أسكز): - دم. تك. دم نقرة. -.

* * *

وصلة الحجاز كار كرد التي صمّمها (عمر العقاد) لفرقة أمية للفنون الشعبية عام ١٩٦٧

سماعي ثقيل ١٠/٨، موشح الورد نجدك): - دم مشي أمام. (لدخول البنات) تك مشي أمام. دم مشي أمام. تك مشي أمام. سكتة أس. دم مشي جنب. تك مشي جنب. دم مشي جنب. سكتة أس. تك نقرة. -،

(٧) ويمكن ضربه كالمخمّس العربي، والذي هو كالمحجّر التركي: - دم دم اس تك اس تك تك. -.

(٨) وسبقه دخول الشباب على الموسيقى الصامتة للسماعي، والخطوط كالآتي: - دم مشي. أس. دم مشي. تك مشي. أس. دم مشي. تك مشي. دم مشي، اس. دم نقرة. -، أي المشي بسكتات ثلاث، ونقرة أمام..

وقد لونّت الرقصة بالخطوة الهوائية، والدوران الموقّع حول النفس: - دم. ت د هوَاَ. دم هوَاَ. دم على الأرض. تك. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. سكتة أس. -.

داور هندي ٨/٧، (طالما أسهرت عيني): - دم مشي جنب. سكتة اس. تك مشي جنب. دم مشي جنب. سكتة اس. تك مشي جنب. سكتة أس. -، ومن تلوينات الرقصة النقر أمام: - دم موضعي. تك موضعي. دم. تك. اس. دم نقرة أمام. دم نقرة أمام. -، خاصة في المراوحة..

جورجنة ١٦/١٠، (هللي لنور يا روابينا): - د. أس. ت. ت ورَا. اس. د. اس. ت أمام. اس. ت نقرة-؛ وتلوّن بالسحب هوَاَ، والحطّ على النحو التالي: - د. أس. ت. ت ورَا. اس. ت هوَا. ت على الأرض. حط عليها. اس. - . وهذه الرقصة سريعة، وتحتاج إلى رشاقة، ورقة(٩)..

فالس ٤/٣. (موسيقى للخروج): - دم مشي أمام. تك مشي أمام. دم نقرة. -، مع تمايل مُوقّع على النقرة..

* * *

وصلة الراست التي أعطاها (بهجت حسان) لطالبات دار المعلمات في حلب في الستينات

سماعي ثقيل ١٠/٨، (موشح يا وحيد الغيد): دم. اس. تك. دم. اس. تك جنب. اس. دم جنب. اس. تك نقرة. -، والطاق الثاني عكسه حرفياً..

---

(٩) وقد ساعد الفنان كمال كركوتلي المدرب في الفرقة في تصميم هذه الرقصة، وتدريب الراقصين عليها..

مخمس شامية ١٦/٤ ، (هذي المنازل): دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم. تك. دم أمام. تك أمام. دم رجعة. تك رجعة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم موضعي. تك موضعي. نهزة. دم نقرة. -، و(في حال التداخل، وأخذ صف مكان الصف الآخر): - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم. تك. دم أمام. تك- أمام. دم أمام. تك أمام. دم أمام. تك أمام. دم ربع دورة موضعي. تك ربع دورة موضعي. دت موضعي. نهزة. -، وتعاد لوحة، ثم نهز، ثم مشي مطوّل إلى المكان الأول للصف. .

داور هندي ٧/٨ ، (يا عربياً): - دم. تك. دم. تك. اس. دم. - اس. -، وتكون موضعياً، أو بالمشي. .

نوخت ٧/٤، (يا هلالاً غاب عني): دم. تك دم نقـرة. دم محلي. اس. تك. اس. - و(**الشكل الثاني**): - دم. تك. دم نقـرة. دم موضعي. تك موضعي. دم أمام. نهزة-.

أكرك ٦/٨ ، (العيون الكواسر): - دم. تك. دم نقـرة. دم. تك. اس. -.

* * *

وصلة النهاوند التي أعطاها (بهجت حسان) لفرقة المسرح العسكري بدمشق عام ١٩٨٠

محجّر ١٤/٤ ، (موشح منيني عزّ اصطباري): - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دت موضعي. دم. ت د نصف دورة. ت د نصف دورة. (دوران سريع كامل حول النفس) دت تلاحق أمام. دم أمام. ت د تلاحق أمام. تك أمام. دم موضعي. تك موضعي. -، (**شكل ثان**): - دت لوحة. نهزة، ت د لوحة. نهزة. دت موضعي. دم. تك أمام. دت

مشي أمام. دت مشي أمام. دت مشي أمام. دم موضعي. نهزة. (أي صادابة ونصف مشي ثم نهز) دم موضعي. تك موضعي. -.

مربع ١٣/٤، (رماني بسهم هواه): - دم. تك. دم أمام. تك أمام. دم نقرة. دت تلاحق زحف موضعي. (أي د، ثم نصف د ونصف ت بسرعة) دم موضعي. تك نقرة. تك ورَا. دت تلاحق زحف موضعي. دم موضعي. تك نقرة. تك ورَا. -

مصمودي ٨/٤، (أعطني الناي وغنّ): - دت تلاحق زحف أمام. دم أمام. ت د تلاحق زحف أمام. تك أمام. دت موضعي. د م موضعي. ت د موضعي. تك. -.

دارج ٦/٨، يا غزالاً قد جفاني): - دم. تك. دم. تك. دم نقرة. اس عليها. -.

اكرك ٦/٨، (هات اسقنيها): - دم. تك. دم نقرة. دم. تك. اس. -.

* * *

وصلة الراست التي أعطاها (حسن بصال) للرفيقات من شبيبة حلب عام ١٩٨٣

سماعي ثقيل ١٠/٨، (ملا الكاسات وسقاني): - دم. اس تك. دم. اس. (مراوحة في المكان) تك مشي جنب. دم مشي. تك دقرة. اس. تك ورا. -، ومن تلويناته: - دم أمام. تك أمام. دم رجعة. تك رجعة. دم دقرة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم ربع دورة. تك ربع دورة. اس. -، أي (خطو أمام، ثم رجوع، ثم دوران حول النفس).

محجّر ١٤/٤ ، (يا ترى بعد البعاد) : - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم موضعي. تك موضعي. (مراوحة) دم مشي جنب. تك مشي جنب. دم مشي جنب. تك مشي جنب. (أي مشي جانبي بعد المراوحة) دم. دت تلاحق زحف موضعي. (كما هو مشروح فوق) تك. نهزة. -، وتلوينه بالخطو أمام، الرجوع خلف بدلاً من المشي.

داور هندي ٧/٨، (صحت وجداً) : - دم مشي جانبي. . تك مشي جانبي. دم مشي جانبي. تك مشي جانبي. اس عليها. دم مشي جانبي. اسم عليها. -، اي المشي جنب يميناً والجسم متجه إلى الأمام، ثم تعاد الرقصة في الاتجاه المعاكس، أي إلى الشمال. .

مصمودي ٨/٤، (يا شادي الألحان) : - دت لوحة. دم. ت د لوحة. تك. دم. دت تلاحق زحف موضعي. (كما هو مشروح فوق) تك أمام. دم نقرة. -، ومن تلويناته مشي (الانضمام) في حلقة كبيرة. ثم في فستقية داخلها) : - دت لوحة. دم. ت د لوحة. تك. دم أمام. تك أمام. دم أمام. تك موضعي. (مع رفع الأيدي واسبالها)؛ وعند (المخاصرة) في الفستقية تغلب المراوحة : - دم موضعي. ت د موضعي. تك موضعي. دت موضعي. دم موضعي. ت د. تك. د ت. -، ويعود الرقص إلى تشكيلة الصفين، ثم إلى تشكيلة الصفّ الواحد. .

فالس ٣/٤، (يا من لعبت به الشمول) : - دم نقرة دم أمام. تك ورَا. -. ثم مشي : - دم أمام. تك أمام. دم نقرة. -.

***

وصلة البيات التي أعطاها (حسن بصال) للرفيقات من شبيبة حلب عام ١٩٨٩

مدوّر مصري ١٢/٤ ، (موشح قمر يجلو) : - دم. تك نقرة. تك كاحل. تك. دم. رجعة. تك رجعة. دم أمام. تك أمام. - ومن

تلويناته: - دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم جنب يمين. تك جنب يمين. دم موضعي. تك موضعي. دم جنب شمال. تك جنب شمال. دم موضعي. تك موضعي. -، أي لوحة مع النهز، ثم المشي يميناً ثم شمالاً، ومراوحة، مع غزل الأيدي أمام الصدر ابتداءاً من المشي جنب.

نوخت ٧/٤، (اجمعوا بالقرب): - دم مشي أمام. تك مشي أمام. دم مشي أمام. تك رجعة. دم رجعة. تك رجعة دم نقرة. -، ومن تلوينه الدوران حول النفس عند التك الأولى من ايقاع الطقم، أو النهز في آخر الطقم..

اكرك ٦/٨، (ياميتي): - دم مشي جنب. تك مشي جنب. دت هوا دقرة. تك على الأرض. دم موضعي. تك موضعي. -، وتعاد الرقصة في الاتجاه المعاكس..

مصمودي ٨/٤، (حبيبي غاب): - دم موضعي. تك موضعي. دم نقرة. دم. تك أمام. دت أمام. (تلاحق زحف) دم أمام. دم نقرة. -، ومن تلويناته الدوران حول النفس، والنَهز مما سبق عرضه فوق.

وحدة كبرى ٤/٤، (يا ويل ويلي): - دم مشي أمام. أمام تك مشي أمام. دم مشي أمام. تك مشي أمام. -، ومن تلويناته: دم. دت. تك. دم نقرة. -، أي تلاحق زحف موضع، ونقر؛ وهذا اللحن مثل لحن تحت هودجها، ويا امام الرسل.

فالس ٣/٤، (اسقني بين الندامى): - دم مشي. تك مشي. دم نقرة. -.

* * *

وصلة الراست التي أعطاها (كمال كركوتلي) لفرقة أمية للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ثم لشبيبات دمشق عام ١٩٨٥

محجر ١٤/٤، **(موشح يا ترى بعد البعاد)**: - تك جنب شمال. دم جنبها شمال. دم إلى مكانها يمين. تك جنبها يميل. (أي لوحة كبيرة) دم موضعي. تك موضعي. (مراوحة) تك جنب شمال، دم جنبها. دم إلى مكانها يمين. تك جنبها يمين. (نفس اللوحة الكبيرة) دم موضعي. تك موضعي. دم موضعي. تك موضعي. (مراوحة موسعة)-؛ وتتميز هذه الرقصة بفتح الساعد الأيمن جانباً ثم ضمّه مع الخطوات الأولى، ثم الغزل باليدين أمام الصدرفي بقية الخطوات؛ أو أخذ الساعدين مرفوعين لفوق الرأس، مع هزّ الكتف لفوق[١٠] . .

وقد لونت الرقصة بالدوران: - تك جنب شمال. دم جنبها شمال. دم إلى مكانها يمين. تك جنبها يمين. (أي لوحة كبيرة) نصف دورة. نصف دورة. (أي دوران كدوران الاتجاه إلى خلف في الخطوة العسكرية) تك جنب شمال. دم جنبها. دم إلى مكانها. تك جنبها. (أي نفس اللوحة الكبيرة) دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم ربع دورة، تك ربع دورة. (أي دوران كامل حول النفس موقع). -

سماعي ثقيل ١٠/٨، **(ملا الكاسات)**: - دم موضعي. أس. تك موضعي. رأس. تك موضعي. دم موضعي. أس. تك موضعي. تك هَوا. تك على الأرض. تك نقرة. (أي مراوحة ثم خطوة هوائية). - . وقد

---

(١٠) وقد أعطى كمال كركوتلي الوصلة للشبيبة عام ١٩٨٥ ، فجعل اللوحة الكبيرة (نقراً أمام)، كما جعل المُراوحة (مشياً أمام. ورجوعاً) : - تك نقرة أمام. تك محلها. دم نقرة أمام. دم محلها. تك مشي أمام. دم مشي أمام. تك نقرة أمام. تك محلها. دم نقرة أمام. دم محلها. تك رجعة. دم رجعة. تك. -، والرقصة بمجموعها نقر، ثم رجعة، ثم مراوحة.

لونت الرقصة بالرجوع، والخطو أمام: - دم موضعي. أس. تك موضعي. دم موضعي. أس. تك رجعة. دم رجعة. تك أمام. دم أمام. تك. نقرة. -، وهذه الرقصة طاق باليمنى وطاق باليسرى حرفياً.

أكرك ٦/٨، (بالذي اسكر): - دم أمام. تك ورَا. دم أمام. تك ورَا. دم أمام تك ورَا. دم أمام. تك ورَا. -؛ وقد لونت بالسكتة في آخرها: - دم أمام. تك ورَا. دم أمام. تك ورَا. دم أمام. سكتة اس. -؛ وهذه الرقصة للاكرك تتميز بأن حركة اليدين فيها ليست فتح الساعد الأيمن، ثم ضمّة، أو رفع الساعدين الخ.. وإنما تميزت بـ(الشلف باليدين)، أي اليمنى تنزل مع دم، وتصعد مع تك في أول الطاق، ثم اليد اليسرى تنزل، وتصعق مع بقية الطاق، دم تك تك دم تك أس[١١].

وصلة السيكاه التي أعطتها سحر نصّار، ورجاء قسيس للرفيقات من شبيبة حمص عام ١٩٨٩

مربع ٤/١٣، (موشع رمى قلبي): - دم نقرة جنب. دم محلها. تك. دم. دت هوَا قمزة. تك على الأرض. (حط القمزة) دم موضعي. تك. اس. دم وراَ. تك ورا. دم. النهز لفوق. نزول. -؛ وقد لونت بإظهار المشي في جنباتها: - دم نقرة جنب. دم محلها. تك مشي أمام. دم مشي أمام. دت هوا قمزة. تك على الأرض. (حط القمزة) دم مراوحة. تك مراوحة. اس. دم ورَا. دم. النهز لفوق. نزول. -.

سماعي ثقيل ١٠/٨، (يا وحيد الغيد): - دم. اس. تك. دم. اس. تك. اس. دم. اس. تك نقرة. -؛ وهي نفس الرقصة التي ترقصها للسماعي ثقيل، وتعود لعمر البطش؛ وتلون بالمشي أمام، و المشي جنب يمين، و جنب شمال.

---

(١١) وعندما علمها للشبيبات وزنها على الفالس ٤/٣، ولكنه ظل على حركة (مراوحة) أمام ورَا: دم أمام ورَا: - دم أمام. تك في محلها. دم ورَا-؛ وبالتالي صارت (الشلفة) باليدين بطيئة، وصار (الشلف) في الطاق الواحد، مرة باليد اليمنى، ومرة باليد اليسرى.

نوخت ٧/٤، (قد حركت أيدي النسيم): دم أمام. تك أمام. دت هَوا قمزة. تك على الأرض. (حط القمزة) دم موضعي. تك موضعي. دم (دبك) في المكان. -؛ وهذا دليل على أن ضرب الأرض بالقدم اليمنى هو زخرفة. وللتحلية، وهو جد شيق في هذه الرقصة[١٢]، وتكون بالمشي أمام: - دم أمام. تك أمام. دت هو قمزة. تك على الأرض. دم مشي أمام. تك مشي أمام. دم (دبك) في المكان[١٣]. -.

فالس ٣/٤، (ياغصن نقى): - دم نقرة. دم. تك-؛ وتلون الرقصة بالمشي: - دم نقرة أمام. دم مشي أمام.. تك مشي أمام. -. وهكذا دواليك.

* * *

رقصات سماح متداولة وشهيرة

داور هندي ٧/٨، لأبي خليل القباني، (موشح يا عربياً):

شكل أول: - دم. اس. تك رجل ورا. (أي ارجاع الرجل قليلاً مع لفت الجسم معها) دم نقرة أمام. دم. تك محلها. اس. (والجسم متجه إلى الأمام. -، أي رجل ورا ثم نقر أمام..

شكل ثان: - دم. اس. تك رجل ورا. (كما هو مشروح) دم رجعة. اس. تك قدام. اس. -، أي مراوحة ورا قدام..

مصمودي ٨/٤، لعمر البطش علمه في دمشق:

- دت نصف لوحة. دم نصف لوحة. تك. دم نقرة يمين. دم في مكانها. تك. دم خطوة قربها. تك. -، مع لفت الجسم للخطوة.

---

(١٢) انظر هوامش ٣، ٤، ٥ من الباب الثاني، الفصل الثاني فوق..

(١٣) ويجوز أن تخفف القمزة إلى (دقرة)، دت هوا دقرا، تك على الأرض.

نوخت ٤/٧، لعمر البطش أيضاً، علمه في دمشق:

- دم موضعي. تك موضعي. دم نقرة. دم مشي جنب يمين. تك قربها يمين. دم مشي جنب شمال. تك قربها. -، مع لفت الجسم للمشي.

سماعي ثقيل ١٠/٨، لعمر البطش، وهو السماعي لذي نرقصه اليوم:

- دم موضعي. اس. تك موضعي. دم موضعي. اس. تك. اس عليها. (مراوحة) دم. اس عليها. (مراوحة) دم نقرة أمام. -

ويلون بالمشي جنب اتجاهاً فاتجاه، والمشي أمام، وأيضاً الرجوع إلى خلف، ثم العودة لقدام:

- دم موضعي. اس. تك موضعي. د م موضعي. اس. تك مشي جني شمال. دم مشي جنب شمال. تك مشي جنب شمال. دم مشي جنب شمال. دم نقرة. -، (ويعاد إلى جنب يمين، ويراعى لفت الجسم في ذلك).

مربّع ١٣/٤، لعمر البطش أيضاً:

دم. تك. دم نقرة. دم. دت نقرة سريعة. تك جنب شمال. دم جنب شمال. ت د. نهزة. دم موضعي. تك موضعي. دم موضعي. تك موضعي. (مراوحة في المكان)-؛ وهذه الرقصة لموشح رمى قلبي، وموشح سبحان من أظهر جمالك وغيرهما، وميزتها اعتمادها على النقر السريع، ثم النهز، ثم المراوحة الواسعة.

ظرافات ١٣/٨، لعمر البطش، (موشح والذي ولاك يا قلبي)، وقد رقصتها فرقة حلب للفنون الشعبية بتدريب حسن بصّال:

- دم نقرة أمام. اس على النقرة. دم نقرة على اليمين. ثم تعود دم نقرة أمام. . اس على النقرة. تك رجعة. دم رجعة. تك رجعة. (أي رجعة ونصف بعد الاس) دم مشي أمام. تك مشي أمام. اس. تك. -، وقد لونت الرقصة بالنهز في آخر الطاق، و نحن نستهلكها في دمشق.

مصمودي ٤/٨، شكل حلبي رقصته ثانويات حلب بتدريب بهجت حسان:

- دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دت مشي أمام. نهزة. ت د ورَا. نهزة-، أي أن الرقصة تقوم في الأساس على (النهز) في اللوحة، ثم في المراوحة قدام ورَا..

داور هندي ٧/٨، لبهجت حسان، والاتجاه فيه حر:

- دم. تك. دم. تك. اس- دم نقرة. اس على النقرة.-، أي يمكن أن تكون (الرقصة) مراوحة موضعية في المكان، أو مشياً إلى الأمام، أو مشياً جانبياً، المهم ابراز (النقر)..

اكرك ٦/٨، لبهجت حسان أيضاً، لموشح يا غصن نقى، وأيضاً موشح العيون الكواسر:

- دم. تك. دم نقرة. دم. تك. اس-؛ وتلوّن: - دم. تك. دم. تك. دم اس.-؛ ويصحب هذه الرقصة تصفيق بالأيدي، أو تدبيك بالأرجل(١٤)..

مدوّر مصري ١٢/٤، لعدنان منيني، لموشح قمر يجلو:

- دت لوحة. دم. ت د لوحة. تك. دت تلاحق زحف. (أي د ثم نصف د ونصف ت بسرعة) دم. ت د لتلاحق أمام. تك موضعي. دم ربع دورة. تك ربع دورة. دم ربع دورة. تك ربع دورة.-

مصمودي ٤/٨، لعدنان منيني، رقصته فرقة أمية للفنون الشعبية لموشح (يا شادي الألحان):

- دم نقرة أمام. دم نقرة أمام. دت تلاحق زحف. (كما هو مشروح فوق) دم أمام. ت د تلاحق زحف. تك نصف دورة. دم. نهزة.-.

---

(١٤) شاهدت في حلب رقصة داور هندي ٨/ ٧ تقوم كلها على (التدبيك) في المكان: - دم. تك. دم. تك. اس. دم. اس.-، وللبيان حرر وقد صاحبها تحريك الساعدين دون تصفيق..

سماعي ثقيل ١٠/٨ ، لعدنان منيني، لموشح يا غصين البان :

- دم. تك نقرة أمام. تك. . دم نقرة أمام. دت تلاحق زحف أمام. دم مشي أمام. ت د تلاحق زحف أمام. (كما هو مشروح فوق) تك أمام. دم أمام. -، ويلون بالرجعة، والنصف دورة.

سماعي ثقيل ١٠/٨ ، لعمر العقاد، وهو مشي من طرف المسرح إلى الطرف الآخر:

- دم. تك هَوا لفوق. تك هَوا لقدام. تك على الأرض. تك على الأرض. دم مشي أمام. تك مشي أمام. دم مشي أمام. نهزة-، أي مشي التكين بعد الخطوة الهوائية. .

دارج ٦/٨ ، لعمر العقاد أيضاً:

- دت لوحة. نهزة. ت د لوحة. نهزة. دم أمام. تك أمام. -.

داور هندي ٧/٨ ، لعمر العقاد:

- دم. تك. دم نقرة. دم. اس. نهزة. اس. -، ويلون بالمشي أمام، والدوران حول النفس-

نوخت ٧/٤ ، لعمر العقاد، موشح يا هلالاً:

- دم. تك. دم نقرة. دت تلاحق زحف. (أي د ثم نصف د ونصف ت بسرعة) دم أمام. تك أمام. نهزة. -

جورجنة ١٠/٦ ، لكمال كركوتلي، موشح هللي للنور:

- دم. ت تك رجل ورَا. دم. تك أمام. نقرة ت. -، ويلونّ: - دم. ت تك رجل ورَا. دم. تك سحب هوَا، اس. -.

القسم الثاني

الفصل الثالث

في الدبكة

الباب الأول
لمحات تاريخية ولغوية

لا نعرف اليوم أين، ولامتى نشأ ت الدبكة؛ في حين عندنا عن رقص السماح قبسات في نشأته، وزمان تلك النشأة؛ وإذا كان بعض الدارسين يردّون كلمة (سماح) إلى قلب حصل لكلمة سماع، والتي كانت تقصد الاستماع الموسيقي، فنحن في (اللغة العربية) ليست عندنا مادة لكلمة (دبكة) مثل دبك؛ والكلمة بالتالي مولّدة، وحديثة، وهي كما يقول بطرس البستاني: - من كلام العامة- .

* * *

وبالفعل أن أقدم النصوص العربية التي تذكر رقص السماح، والدبكة، بمدلولهما الفني الاصطلاحي الحديث، هي النصوص التي وردت في -محيط المحيط-، للمعلم بطرس البستاني، وهو الذي صَدَرَ في بيروت عام ١٨٧٠، كان يعنى بالمستحدث عن المصطلحات، والألفاظ؛ فذكر أن (رقص السماح) رقص صوفي، دينيٍ، ربما لأن السماح وقتها كان لايزال يؤدي في التكايا، والزوايا؛ كما ذكَرَ أن المادة اللغوية (دبك)، وأيضاً دبّك بتشديد الباء، ومشتقاتهما هي من كلام العامة، كما هو يقول.

قال (بطرس البستاني) في معجمه اللغوية محيط المحيط عن (رقص السماح): - هو رقص للمشايخ يستعملونه في العيادات[1]-؛ كما قال عن (الدبكة): دبك يدبك دبكا ودبّك تدبيكاً قرع الأرض برجله، أو بغيرها، فحدث صوت غليظ له ارتجاج، وكلاهما من كلام العامة؛ ومنه (الدبكة) لنوع من الرقص عندهم[2]. -.

(١) و (٢)- محيط المحيط، لبطرس البستاني، بيروت ١٨٧٠، المجلد الأول، ص١٩٣، وص٦٢٤.

وفي كتابه: -خطط الشام-، الذي صدر عام ١٩٢٦، يقول (محمد كرد علي) عن رقص السماح: كان لنا في الشام نوع من الرقص يسمونه السماح، (ولعله السماع) يرقصه عدة أشخاص على نغمات متساوية من الأوتار، وترديد جميل من الموشحات- فقط[٣]. -؛ كما يقول عن الدبكة: - كان الرقص عند العرب كالغناء من الفنون الطبيعية، استعملوه في كل دور عرف من أدوارهم؛ الرقص كان عند العرب، على ما يظهر، على الطراز الذي هو عليه اليوم عند العرب سكان القرى، و العرب الرحالة، ومنه ما يعرف بالدبكة[٤]. -؛ حتى يقول: -والغالب أن رقص الشام مقتبس مع الزمن من أوضاع كثيرة، و الأمم تقتبس عن غيرها ما يتلاءم مع مزاجها[٥]. -.

ثم نجد الباحث (يوسف موسى خنشت) في كتابه: - طرائف الأمس غرائب اليوم[٦]-، أو صور من حياة النبك وجبل القلمون في أواسط القرن التاسع عشر، والذي صدر عام ١٩٣٦، ينص على الاستعمال الشعبي لمادة (دبك) ومشتقاتها، بمدلول فنيٍ، إصلاحيٍ، فيقول مثلاً: - ضرب الدابكون الأرض بأرجلهم ضربةً واحدةً، في وقت واحد[٧]-؛ أو: - دبكة العشارية، هي الدبكة التي تضرب برجلك الأرض فيها عشر مرات[٨]-؛ أو: - البنات.. أخذن الفوز على الشباب بدبكتهن، وخفتهن بالنطّ، والوثب، و القفز، والدبك[٩]. -.

ناهيك بأن الباحث (أحمد وصفي زكريا) يورد في كتابه: - محافظة دمشق- ، الذي صدر عام ١٩٥٥، مقالة الرحّالة الفرنسي كليمان هدار، عن زيارته للنبك[١٠]، في خريف عام ١٨٧٨ قادماً من صيدنايا، عن طريق

---

(٣) و(٤) و(٥) - خطط الشام، لمحمد كرد علي، دمشق ١٩٢٦. ص١٤١، ١٤٢.

(٦) أصدرت وزارة الثقافة بدمشق طبعة جديدة لكتاب طرائف الأمس غرائب اليوم، بتحقيق عبد الله حنا، عام ١٩٩٠.

(٧) و(٨) - طرائف الأمس غرائب اليوم، ص ٣٤٣، ٣٤٤.

(٩) نفس المصدر، ص ٣٥٤، وانظر ص ٣٤٥، ٣٤٧ حتى مصطلحات فيه أخرى؛ مثل الميل، نط إلى الأمام، عودة إلى الوراء، القمز وغيرها

(١٠) في الجزء الأول، ص١٢٣.

معلولا، يبرود، حيث أتيحت له فرص الوقوف على حفلات الأعراس، والرقص، ويقول في (الدبكة) أنها: - رقص بسيط عديم البهرجة[١١]-.

* * *

ثم أثرها، وإلى اليوم، نجد أن شيوع الاستعمال الشعبي لكلمة (دبكة) زاد، و يزيد في تخصيص مدلولها الفني، والاصطلاحي؛ ونسمع (عدنان منيني) في كتابه: - قواعد تدوين الرقص الشعبي-، الذي صدر عام ١٩٦١ بدمشق يعتبر الدبكة، والسماح رقصاً شعبياً، حيث لايفتأ يكرّر مثل هذه الأقوال: - إن هذه القواعد العلمية لتدوين الرقص الشعبي، السماح، والدبكة، ستساعد المدربين[١٢].-؛ أو: - رقص السماح، و الدبكة من الفنون الشامية[١٣].-؛ أو: رقصات السماح، والدبكة هي التراث العربي الذي يحفظ الإيقاع، والغناء[١٤].-.

فمن أين إذن جاءت مادة (دبك)، والتي تقصد اليوم(ضرب الأرض بالقدم)، وخاصة في الرقص التي تحمل اسم (دبكة)؟..

وحقاً، أن المعلّم (بطرس البستاني) يقول أنها- من كلام العامة، كما رأينا، ولكن ألا يمكن ردّها إلى أصل عربي؟..

إن صديقنا الباحث الدكتور (عمر موسى باشا) يرجح أنها جاءت من (دبّ)، ودبدب العربيتين؛ وأنا أؤيده في ذلك..

فقد جاء في - لسان العرب - (دب) النمل، وغيره من الحيوان على الأرض، دباً ودبيباً مشى على هيئته... و(الدبدب) مشي العجروف من النمل لأنه أوسع النمل خطواً، وأسرعها نقلاً.. وفي التهذيب (الدبدبة) العجروف من النمل، وكل سرعةٍ في تقارب الخطو (دبدبة)؛ والدبدية كل صوت أشبه صوت وقع الحوافرِ على الأرض الصلبة.. وقيل (الدردبة)

(١١) هامش في كتاب طرائف، ص٢٤٧.
(١٢) و(١٣) و(١٤) قواعد تدوين الرقص الشعبي، ص ب، و٥ وص١١.

ضرب من الصوت؛ أبو عمر ودبدب الرجل إذا جلب، ودردب إذا ضرب الطبل والدبداب الطبل[15] . - .

يقول صديقنا الباحث الدكتور (عمر موسى باشا) إن جميع هذه (المعاني) تنطبق على الدبك، والدبكة . . وأنا أضيف أنه إذا كانت العامة تستعمل حرف جيم للنسبة، فتقول دبجي، للدابك، يكون الانتقال من دابج إلى دابك (قلباً)، هو الذي أعطى المادة، ومصطلحها؛ وإذا كان الاستعمال يقوم على ضم كاف المخاطب إلى (الدب)، وقال الدابك في تصايحه مع زملائه هات دبك، يكون النحت هو الذي أعطى المادة ومصطلحها . .

* * *

والآن أين مكانة الدبكة بين أنواع الرقص الشعبي في سورية؟ إن الرقص الشعبي السوري متنوع، بنتيجة التنوع الطبيعي الذي للبيئة في سورية بين الساحل والداخل، في السهل والجبل، في المدن والأرياف والبادية . . . ولما كان الرقص الشعبي يقترن بالموضوع الشعبي، من مثل احتفالات الأعراس[16]، والمناسبات الاجتماعية، والقومية؛ وبذلك تمايزت أنواع الرقص الشعبي، وتميزت (الدبكة) بجماعيتها، و دبكتها . .

وحدثني الشاعر (وجيه وهبه الخوري) من حمص أنه طلب إليه في مطلع الثلاثينات كتابة بحث عن الدبكات السورية، فلم يستطع أن يحصر وقتها غير ثمان دبكات شهيرة كان يراها في حمص، وزيدل؛ هي :

١ - الدبكة الغربية، وتكون حسب تعريفه، بضرب اليمين على الأرض، وهز البطن بصورة مستديمة تقريباً .

---

(١٥) لسان العرب، طبعة طادرة في بيروت، المجلد الأول، ص ٣٦٩, ٣٧٢ .

(١٦) تجد في كتاب (تقاليد الزواج في الاقليم السوري) الذي أصدرته دائرة الفنون الشعبية بوزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٦١، ذكر العديد من الرقصات التي تؤدي في المناطق السورية المختلفة في سورية .

٢- اللوحة، ومثلها الوعرية، وهي هزّ الخصر إلى الأمام والوراء، وفيها دبك.

٣- النسوانية، و هي حلقة دابكة للنساء، تدور حول بعضها بعضاً، وأيدي الراقصات على أكتاف بعضهن. .

٤- الطبيلة؛ وفيها رقص، وقمز. .

٥- البداوية وهي قمز إلى العلاء، ثم دفع الرجل إلى الأرض، والدبك مع صياحات، مثل (دحج)، أي انظر، و انتبه، أو امش وغيرها. .

٦- الدندشية، وهي رقصة رزينة.

٧- النشلة، وهي قمز إلى الأعلى، فالأدنى. .

٨- العثمانية، وهي زحن، أي خطو موضعي جانبي، يدور فيه الدابكون دورات كاملة، بطيئة حول الساحة كلها، فلا تنتهي إلا بعد ساعة من الزمن(١٧). .

* * *

ويذكر الأستاذ (فوزي صياصنة) في مقاله عن الفنون في درعا(١٨)، الرقصات، والدبكات التالية:

آ- الرقصات

١- الرقصة العادية، وتكون للبنات، مختلطة، وتقوم على ميلان الجسم من الخصر، فما فوق، على الدف، مع الغناء، والتصفيق.

---

(١٧) انظر كتابنا تراث الدبكة، تقديم حسن حمامي، مراجعة كمال كركوتلي، وعدنان منيني دمشق ١٩٧٢، ص٢٥، ٢٦.

(١٨) انظر كتابنا الموسيقى في سورية السابق الذكر، ص٢٦٣ وما بعدها؛ والمقال في مجلة القران، عدد خاص عن حوران، ٣٣- ٣٤، عام ١٩٧٠.

٢- الكرجة، وتكون بهز الجسم، والخصر، والأكتاف مع الميل نحو اليمين، والشمال، وتكون على الشبابة، أو المجوز مع التصفيق.

٣- البداوية، و هي حسب وصف الكاتب، زوجي بنت وشاب يرقصان بالخناجر، وسط حلقة متراصة، شاعرها الزجال يؤدي قصيدة بدوية، يردد الآخرون أحد مقاطعها، وتقوم على الحركة، والرشاقة.

ب- الدبكات

١- الجوفية، وهي رقص زوجي رجالي يبرزان من بين صفين متقابلين يرقصان على انشاد شاعر زجال، والترديدات عليه.

٢- الحورانية، و هي مشي، ودبك تستمر ساعة من الزمن على أنغام الشبابة، أو الناي، أو المجوز، وتكون في حلقة، أو في صفين متقابلين.

٣- الفلسطينية، وهي مثل الحورانية، على حد قول الكاتب، وترافقها الشبابة أو المجوز، ويكون الراقصون فيها أيديهم ممتدة على أكتاف بعض.

٤- الشمالية، وهي ملامسة يد كل راقص لكتف زميله، ويظهر فيها تتالي الدبك، والفقز..

٥- الدرازية، وهي مثل الحورانية، وتكون بتلاحم الراقصين، والتصاقهم بعضهم ببعض، ولا يصاحبها غناء، وتقوم على تناوب الدبك، مع هزّ الخصر..

٦- الميجة، و هي دبكة مختلطة في حلقة دائرية، وتكون مصحوبة بالغناء، ويتخللها قفز إلى الأمام، ثم إلى الوراء..

٧- السحجة، وهي رقص افرادي، أو مختلط أي زوجي في حلقة دائرية تصفق وتصيح (دح يوبا)، وأحياناً (يابو الحيش يا بو الحوش)، وآنئذٍ تسمى الحاشي على حد قول الكاتب؛ والمرأة التي ترقص في الوسط، ترتدي

عباءة، وتحمل سيفاً تضرب به الراقص الذي يتعرض لها، ويعاكسه؛ فإذا أصابت منه مضرباً خَرَجَ، ليدخل غيره، وهكذا . .

٨- الدبكة النسوانية، وهي شبيهة بالحورانية، وتعتمد على العنصر النسائي فقط؛ والغناء فيها رئيسي، وبدون آلة موسيقية . .

٩- دبكة الطيارة، وهي للرجال، ولايصاحبها غنا، و يظهر فيها القفز، و الدبك، وميلان الجسم يمنةً ويسرة.

١٠- دبكة حبل مودع، و هي دبكة مختلطة بنفس حركات الحورانية، والنسوانية، والفلسطينية، والميجة، على حد قول الكاتب[١٩] . .

* *. *

وعلى العموم، لكل منطقة في سورية رقصاتها، ودبكاتها؛ وحدثني الراقص الشعبي (مصباح اسماعيل باشا)، وهو يدبك ويلعب السيف والترس، عن الدبكة في حلب فقال: - الدبكات الحلبية أنواع، وأشهرها: الولدة، والقبا، والشيخاني، والقوسر، والطق أزلي، والدملي الحلبي، والعربية، والغزاوية، والصاجية- ، ثم قال وهي دبكات حلبية متوازنة، ويختلف بعضها عن بعض بخطواتها، و سرعاتها-؛ ثم عرض علينا نماذج منها؛ (البطء) في الولدة، والقبا، والشيخاني، و (العنف) في الغزاوية، والصاجية، و(الخفة) وأيضاً الرشاقة والسرعة في القوسر، والطق أزلي[٢٠] . .

وحدثني مدرب الرقص المعروف (حسن بصال)، وهو يدرب على الدبكة، كما يدرب على السماح، قال: - الرقصات الحلبية عديدة، أشهرها

---

(١٩) انظر تراث الدبكة، السابق الذكر، حيث تجد أيضاً الحديث عن الرقص الشعبي، والدبك في جبل العرب والسويداء، والحسكة، وإدلب وغيرها.

(٢٠) تجد في تراث الدبكة، السابق الذكر، أوصاف معظم هذه الدبكات، وانظر الضميمة بعد قليل.

ثمانية، هي: الزريفة، ويا أسمر اللون، والقبا، والعربية، والولدة، والصوصانية، والطق أزلي، والعسكرية. .

وكنت شاهدت في مهرجان الفنون الشعبية في حلب، اسكتش العرس الحلبي، حيث قدمت رقصات حلبية بتدريب (حسن بصال)، مثل الولدة شرقية، و القوصار، والعربية الثقيلة، والميجة، والشروالية، والأرضية، والدملي الحلبي، ونينة، ومثلث الأوثر، واللالا وغيرها(٢١). .

(الدبكة) إذن أنواع، وألوان، إلا أن قوامها الدبك، في خطو موقع؛ والشكل التقليدي الذي يعتبر الشكل الفولكلوري المتوارث للدبكة في سورية، هو الخطو الموضعي في المكان، ثم (الدبك) للخطوة السادسة؛ وهو الشكل المعروف بـ(الدبكة الحورانية) نسبة إلى سهول حوران قرب دمشق، حيث تنتشر هذه الدبكة. .

* * *

ولكن، يمكن الدبك للخطوة الرابعة، أو الثالثة، أو خطوات أخرى فذلك مترتب على الجملة الموسيقية، وأحياناً الغنائية المرافقة.

فمثلاً في (الصاجية)، الدبك للخطوة الأولى. . وباقي الخطوات خطو، أي مشي، وترقيص موضعي. .

وفي (الولدة)، الدبك للخطوة الخامسة. . بينما الخطوة السادسة وقفة سكون.

وفي (دبكة طرطوس)، والآشورية، الدبك للخطوة الرابعة؛ بينما في (دبكة يا الأسمر اللون) السريعة في حلب، الدبك للخطوة السابعة، والنقر أمام في الخطوة الثامنة، وباقي الخطوات مشي موضعي موقع. .

---

(٢١) تجد في تراث الدبكة، السابق الذكر، أوصاف معظم هذه الدبكات، وانظر الضميمة بعد قليل. .

وقد يدبكون أكثر من مرة في (الجملة السداسية)، فمثلاً:

في(دبكة حران العواميد) يدبكون للخطوة الأولى، ثم الثالثة، ثم الرابعة، ويملأون الخطوات الأخري ثني ركب، أو سكنات..

وفي (دبكة القوصار) السريعة في الرقة، يدبكون للخطوة الأولى، ثم الثانية، ثم الخامسة، والباقي حط، ومراوحة..

وفي (دبكة الكرجة) في زيدل، يدبكون في الخطوة الثالثة، ثم الخطوة الخامسة، و الباقي، زحف جانبي، والتفاتات..

وفي (دبكة الهولية) في جبل العرب، يدبكون للخطوة الرابعة، ثم السادسة، وباقي الجملة السداسية مشي، حط..

ولكن، إلى جانب (الطاقم السداسي) الذي هو الطاقم الأساسي للجملة الراقصة[٢٢]، في سورية، هناك عدة طواقم لجمل الرقص، والدبك السوريّن الطاقم الثنائي والثلاثي، والرباعي، و الخماسي، والسباعي وهلم جرا..

(دبكة الشمس) من جبل العرب يدبكونها على جمل ثنائية سريعة.

و(دبكة البنات)، و(دبكة التربيع) من ادلب، وحلب، يدبكونهما على جمل ثلاثية.

و(دبكة البرازية) من حماة، و(دبكة طرطوس التقليدية) يدبكونهما على جمل خماسية.

و(دبكة الشاوية) من اللاذقية، و(دبكة اللوحة) من جورة اللاذقية، يدبكونهما على جمل سباعية، وهكذا دواليك، انظر الضميمة.

---

(٢٢) تقوم الجملة الراقصة، أو طاقم الحركة في الرقصة على عدد من خطوات المشي، و الدبك، وما يرافقها من حركات الأيدي، والجذع؛ وهي تتطابق غالباً مع الجمل الموسيقية، والغنائية نفسها..

الباب الثاني

الملامح المميّزة للدبكة

يقول الباحث (يوسف موسى خنشت) يعرّف الدبكة: - (الدبكة) أنواع متعددة، معروفة في بلاد سورية، ولبنان وفلسطين، والعراق، وما بين النهرين، وبلاد الاكراد؛ هي رقصٌ مشتركٌ بين جمهور، يقوم به الشباب والشابات أيام الأعراس، والمواسم، ويشترك فيه من يشاء ممن يحسن القيام بحركاتهِ، وسكناته، وله إلمام بجميع أنواعه..

وكان الشباب قبلاً يتخذونها مدعاة للافتخار بأجسامهم، وشبابهم، وتفننهم، وبراعتهم في الرقص الخالي من خلاعة وتهتك، أو وسيلة للرياضة البدنية، وتارة لمباراة الأدباء، والتلذذ بسماع أقوالهم؛ والنساء للرقص، والغناء، والطرب، والإنبساط، وللرياضة أيضاً.. فتقسم (دبكة الشباب) إلى عشارية، وعرجاء، وكردية، وشرقية، وشمالية، و غربية وغيرها؛ و(دبكة النساء) إلى هادئة، ومستعجلة[1]. -.

ويقول (مجدي العقيلي) في التعريف بها: - (الدبكة) على أنواع وأجناس حسب المناطق، والأقاليم في كل بلد من البلاد العربية؛ ففي سورية مثلاً نجد دبكات، منها الحورانية، والكردية، و الحموية والحلبية، والإدلبية، والدرزية، والآشورية وغيرها من الدبكات التي يفوق عددها على خمسٍ

(١) طرائف الأمس غرائب اليوم، السابق الذكر، ص٣٤١.

الحاضرة، ولكنها في البادية أكثر شيوعاً، و أهم انتشاراً[٢]. -.

ويضيف مجدي العقيلي: - والرقصات التعبيرية) تختلف في حركاتها عن (الدبكات)؛ وألوانها عديدة تطرق فيها سائر الألوان والمواضيع الشعبية، كموضوع الحصاد، وقطف الزهور، والنجارة، وقطف القطن وغيرها من المواضيع العملية، كما تتطرق إلى عاداتنا، في طريقة أدعيتنا، وتصوفنا[٣]-.

ويقول (عدنان منيني): - (الدبكة) اسم أطلق على مجموعة من الخطوات، والحركات المتسلسلة مع ضربات أقدام منظمة يشارك الجسم بها، فتعبّر عن حيوية الشباب المترفقة، ونعومة الفتيات، وأنوثتهن، في عفوبة حلوة، وبراءة فطرية؛ وترافق ضربات الأقدام خطىً منسقة، فتسير على نقرات الايقاع بواسطة الطبل، والبزق، والروزنة، والبنجير، أو أية آلة عزف عربية أخرى من الآلات التي يستعملها أبناء القرى[٤]. -.

ثم يذكر أسماء ما يقرب من أربعين رقصة شعبية، يقول هي تنسب إلى القرية أو العشيرة التي نشأت فيها، أو تمارسها؛ كما يذكر أنه نوّط عدداً كبيراً من هذه الرقصات الشعبية، والدبكات خاصة، استناداً إلى طريقته في التدوين، والتي تقوم على النوطة الموسيقية؛ والتي يسوّي فيها بين رقص السماح، و الدبكة في مسائل التدوين، مما سيكون لنا عودة بعد قليل عليها..

وكنت عرفت الدبكة، في كتابي الموسيقى في سورية، والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٩، وطبعته الثانية عام ١٩٨٩، على النحو التالي: - (الدبكة) رقص جماعي؛ وتؤدي على شكل حلقة غير كاملة، يخطو جميع أفرادها الخطوات الواحدة المتناسقة، ثم يدبكون جميعهم الدبك الجماعي الواحد، والمتناسق؛ إلا أنها يصاحبها عادة رقص إفرادي، ودبك إفرادي،

---

(٢) و(٣) - السماع عند العرب، الجزء الخامس، ص ٦٨، ٧١.

(٤) قواعد تدوين الرقص الشعبي السابق الذكر، ص١٦.

يسمى بالزخ؛ وهو شائع في معظم المناطق السورية، و له لونيات، وضغوط مختلفة[٥]. -.

ثم قلت: - و(الدبك) هو وضع القدم، اليمنى غالباً أو اليسرى، بشدة نوعاً ما على الأرض، أي (ضرب الأرض بالقدم) بحيث يحدث صوت، يصير يتكرر رتيباً، وموقعاً؛ وأن الشكل الذي يعتبر هو الشكل الفولكلوري المتوارث للدبكة في سورية هو شكل الخطو الجانبي في ١, ٢, ٣, ٤، ثم رفع القدم في ٥، والدبك بها في ٦؛ وهو الشكل المعروف بـ(الدبكة الحورانية) نسبة إلى سهول حوران قرب دمشق، حيث تنتشر هذه الدبكة؛ أن الدبكة هي الصورة العفوية لتجمع القرية، وتراصها في أفراحها، ومواسمها، وأعيادها[٦]. -.

وعلى هذه الشاكلة، تبيّن لنا من هذه المحاولات للتعريف بالدبكة، أن (الدبكة) رقصة شعبية، جماعية، متوارثة في سورية؛ وأن قوامها حلقة غير كاملة، تخطو خطوات واحدة، ثم تدبك دبكاً واحداً، على نغمات المجوز، وقرع الطبل في الغالب؛ وإنها تؤدي مصحوبة بالغناء، أو أيضاً بدون غناء؛ سينما وأنها تتبدل حركاتها، كما تتبدل خطواتها بتبدل تراكيب جملها الموسيقية، وسرعتها؛ ولمزيد من الإيضاح في ذلك كل، نتحدث عن: آ-عريف الدبكة؛ ثم ب- الغناء في البدبكة؛ ثم جـ- الدبك نفسه.

آ- عريف الدبكة

يقول (يوسف موسى خنشت) في كتابه السابق الذكر: - يجتمع الشباب في دار العريس الفسيحة، أو في ساحة أمام داره، إذا كانت الدار صغيرة، ويعقدون (حلقة) غَيرُ كاملة، أو منقسمة إلى قسمين، فيبدأون من أطولهم قامة ثم الأقصر حتى الآخر؛ يدعى رأس هذه الحلقة (السندة) فيسند الشباب، ويقودهم، و يضبط حركتهم، وسيرهم، كما تقتضي الأصول؛ ثم

(٥) و(٦) الموسيقى في سورية، السابق الذكر، ص٧٦ و٢٨٢.

يأتي شاب من المشهورين، المشهود لهم بقيادة الدبكة، وإتقانهم لجميع أنواعها، وبيده سيف، أو عصاً، أو منديل مطرز الأطراف بحرير ملوّن، فيثير أس هذه الحلقة، ويقودهما على ما يقتضيه نظام الدبكة، وأصولها؛ وهذا يسمّونه (القيدة)؛ ويقوم في وسط هذه الحلقة شاب يحسن النفخ في المزمار، أو الشبابة؛ أو شاب يحمل طبلاً يقرعه عند الاقتضاء؛ فيطلب (القيدة) من حامل الطبل أن يضربه للدبكة العزبية مثلاً، ويفتتحها على التوقيع المطلوب، و الأصول الممتعة؛ ويتبعه في ذلك (السندة) بنقل الرجلين، و حركة الجسم، بضبط وإتقان، ليكون قدوة للشباب الذين بعده؛ ويأخذ (القيدة) يتفنّن بحركاته، و خطواته الموزونة، وتنقلاته المتقنة، وقفزاته المضبوطة ولايخل بنظام الدبكة.. وعندما يكتفون من هذه الدبك يطلب (القيدة) تغييرها إلى شمالية مثلاً، أو غيرها، فتكون أسرع من تلك حركة، وأخف، و تختلف عن الأولى بعض الاختلاف بنقل الرجلين، أو الميل، ثم يتحولون إلى العشارية، ثم إلى العرجاء وغيرها؟ وبعد أن يكتفوا من جميع أنواع الدبكة المختصة بالشباب يطلبون إلى الأدباء (الدبكة على القول)، أي على النظم مع الطبل، فينبري واحد منهم، وينزل إلى (الجوقة)، ويطلب من صاحب الطبل توقيعاً معلوماً، ويقول (حليوه وين كنتِ اليوم×عيونك شاردة للنوم)، فيردد الشباب هذه اللازمة، وهم يرقصون[٧].-، إلخ..

ويقول (عدنان مُنيني) في كتابه قواعد تدوين الرقص الشعبي: يصطف الراقصون حسب الطول، والتناسب، الأطول فالأقصر، حتى نهاية العدد المطلوب؛ ويقف في (رأس الصف) شاب، وبيده منديل يتفنّن في تحريكه يميناً، و يساراً إلى الأعلى، والخلف، ويتفنّن بتلاؤمه مع أوضاع الجسم، والحركة..

---

(٧) طرائف الأمس غرائب اليوم، ص٣٤٥.

ويسمّى من يقف في رأس الصف (الأول)؛ وهو أول من يبدأ الرقص بعد أن يومي برأسه إلى (العازف) استعداداً الجميع للبدء بالرقص، فينهي العازف إرسال نغماته، ثم يواصل عزف اللحن المتفق عليه مرة، أو مرتين؛ وما هي إلا لحظات حتى يبدأ (الطبل) بتوقيع الإيقاع المخصّص، المتفق عليه، وهو بذلك يحدد السرعة الزمنية للايقاع، ويبدأ الرقص(٨). -.

ويقول (سلمان بدعيش) في مقاله عن الفنون الشعبية في جبل العرب: - يتفرد من يقف برأس الصف بتأدية حركات صعبة، تحتاج إلى مرونة، وقوة عضلية، ورشاقة؛ وهي غالباً حركات استعراضية، يتباهى بها الراقص أمام صبايا القرية، ثم يعود لتأدية اللازمة معَ بقيّة الراقصين(٩). -، ثم يقول:

- وبعد الانتهاء من السحجة يتوقف الجميع ليعلن من يقف برأس الصف عقد (الحاشي)، وتبدأ بغناء القصيد مع تصفيق منتظم الايقاع، وأبطأ من التصفيق السابق؛ ويخرج من الصف راقصان يتوسطان الحلقة، ويؤديان حركات ايقاعية تمثل المبارزة بالسيف، والخناجر(١٠). -.

ويقول (مهدي صالح العبيد) في مقال عن العالدات والتقاليد في دير الزور: - وأثناء الدبك يصيح (راس الدبكة) هب هب هي هي لا، ويلوّح بمنديل معقود، يرتفع وينخفض مع يده اليمنى، و تبقى الحلقة معقودة (خيته) ساعة، أو ساعة ونصف، ثم تحل، وتعقد عن جديد، و يدخلها دباكة جدد، إلى ما بعد المغرب، ثم تحل للاستراحة(١١). -.

ويضيف في الهامش: - يرأس الدبكة عادة من له خبرة، وحذاقة بفنون الدبك؛ وهو الذي يوعز بحركات يمينه، ومنديله إلى الطبال، من حيث سرعة الضرب، وإيطائه، حسبما تقتضيه تلك الحركات(١٢). -.

---

(٨) قواعد تدوين الرقص الشعبي، ص١٨.

(٩) و (١٠) مجلة العمران، عدد خاص عن السويداء ٢٥-٢٦-، عام ١٩٧٠، ص١٣٤.

(١١) و(١٢) مجلة العمران، عدد خاص عن دير الزور، ٣٩- ٤٠٠، عام ١٩٧١، ص٢٠٥.

وباختصار، هذه الأوصاف متقاربة في تسجيل أهمية (عريف الدبكة)، ودوره في أداء الرقصات الدابكة، وتوجيهها . .

ب- الغناء في الدبكة

الملاحظ في الدبكة، أن بعض أشكالها ينجز دون غناء، و البعض الآخر يؤدّى مع الغناء، سواء لسرعة هذه الدبكات، وخفتها، ورشاقتها، أو على العكس لبطئها، ورزانتها، ووقارها؛ فمن النوع الأول (دبكة الشمس)، و هي سريعة، ويتخللها اكرويات رياضي، و(دبكة الطيارة)، و هي أيضاً سريعة، ثم (دبكة المرصود) في دير عطية، وهي دون غناء، و بطيئة رزينة وتقليدية، في حين أن (دبكات): على دلعونا، واللالا، والمعنّى الحلبي، وبالأسمر اللون، والهولية، و الحورانية، ومثيلاتها يصاحبها غناء من سرعات مختلفة . .

إن معظم الغناء (جماعي) سواء للرجال، أو النساء؛ وهو للرجال مصحوب بالآلات الموسيقية، في حين أن الدبكة النسوانية لاتصاحبها آلة موسيقية؛ وقليل من الغناء (افرادي)، ويردد الدابكون، اللازمة فيه، خاصة إذا وجد قصيد مع الدبكة . . وقد رأينا كيف أن الدرازية والطيارة لايصاحبهما غناء؛ في حين أن الجوفية، والميجة، والنسوانية، والحورانية يصاحبها غناء(١٣)، ويقول (عبد الحميد صياحنة) إن الرقصات التي تؤدّى مع الغناء هي دبكات النساء، و الجوفية، والبداوية(١٤) . .

وللتاريخ، والذكرى نسجل هنا أن (يوسف موسى حنشت) قد أورد في كتابه طرائف الأمس غرائب اليوم، السابق الذكر، العديد من أغاني الرقصات الشعبية، والسحجات، أو التي ترقص سحجاً، أي مستعجلاً، ثم أغاني الدبكات(١٥)، ومنها الدبكات الهادئة، والدبكات التي يتبارى فيها

(١٣) في مقال (فوزي صياصنة) عن الفنون في درعا، انظر ف٣، ب١ .

(١٤) في مقال (عبد الحميد صياصنة) عن الحياة الفكرية في محافظة درعا، نفس العدد من مجلة العمران عن حوران . .

(١٥) طرائف الأمس غرائب اليوم، ص ٣٧٥ وما بعدها . .

الأدباء، ويكون فيها الدبك على القول، ثم المولیا، ثم العتابا، وهكذا دواليك مما يمكن الرجوع إليه!.

إلا أن الذي يجب التنويه به، والتنبيه إليه هنا، هو أن بعض الدبكات تؤدي بعد أداء (موال) غزلي، أو حماسي، وغالباً هو حماسي، كما في (دبكة البرازية) في حماه؛ أو تؤدي مع أداء (موال)غزلي، أو حماسي[١٦]، وغالباً هو حماسي أيضاً، كما في (القبا الثقيل)؛ في حين أن (الشيخاني) في حلب، وإدلب وغيرهما يؤدى على أغنيات شعبية، مثل يا الأسمر اللون، وياهويدلك، ويم عيون اللويزة، و غيرها. . ونكتفي هنا ببعض مواويل، و أغنيات شعبية من حوران؛ . دون أن ننسى أنّ الرقصة العربية في حلب، وإدلب تؤدى مع موال، ثم مع أغنيات شعبية[١٧]، مثل (على دوم)، و(مريدو الخرنوبي) وغيرهما. .

موال من حوران:

آني لسوح بالدنيا خلاوي	×	مثل الذيب لاجوجح خلاوي
يا رب لا تخليني خلاوي	×	تبعت لي وليف من السما

موال آخر من حوران:

يا طولك طول الزان لامال	×	وشعرك عذب الجدائل لامال
وأبوك لا قبل ذهب ولامال	×	وكيف الرأي عندك، والجواب

ومن أغاني الدبكة الحورانية:

يا ظريف الطول وقاعد عالسطوح	×	ظل قبالي ياحبيبي لا تروح
من عاشر الزين لا بد ما يسوح	×	كون عقله والجبال موازنه

(١٦) انظر كتابنا القبا والشيخاني، دمشق ١٩٧١، حيث وصلات للقبا. .

(١٧) القبا والشيخاني، السابق الذكر، ص٥٨ وما بعدها.

ومنها أيضاً:

قعدت من النوم تـردّ البـاب ردْ × والشـعر الأشـقر تردّه ما ينردْ

روح يابن العـم ريتك مـا تـردْ × واجعلك دخـان شـرقي بيوتنه

جـ - الدبكة

(الدبك) هو ضرب الأرض بالقدم بشكل موقع أثناء الخطو الراقص فيحدث صوتاً مكرراً، رتيباً؛ وقد رأينا أن (الخطوة السادسة) في الدبكة الحورانية، هي الخطوة الدابكة؛ ولكن يمكن الدبك أيضاً في الخطوة الأولى، أو الثالثة، أو الرابعة، أو خطوات أخرى؛ فذلك مترتب على الجملة الموسيقية، والغنائية المرافقة . .

وفي سورية دبكات يكون فيها (الدبك بالمشي)، مثل (دبكة الحجل) في درعا ويوجد شبيه لها في دير الزور، و الرقة، حيث (الدبك بالمشي) يمنى يسرى في ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ثم الخامسة رفع قدم إلى الأمام، و السادسة الدبك بها، و قوفاً عليها: ثم يعاد (طاقم) الخطوات.

وأحياناً يكون الدبك متتالياً في المكان؛ و(دبكة جرن ومعضد) في دير الزور مثال على (الدبك المتتالي)، ولها عدة أشكال، ويوجد شبيه لها في الحسكة؛ وفي (الولدة الحلبية) الدبك في الأولى، ثم في الثالثة، والرابعة، وكذلك في دبكة حرّان العواميد، وشيّة طرطوس، مما يحسن متابعته في الضميمة بعد قليل . .

ولكن إذا سألنا عن علاقة الدبك، بتجمع الراقصين، والرقصات للرقص، والدبك، أو عن سلوكاتهم في ذلك كان علينا التعريف بالسحجة . .

وفي أحد الهوامش التي وضعها (يوسف موسى خنشت) في كتابه[١٨] ان (سَحَجَ) تقصد الأداء «دون انقطاع[١٩] و(السحجة) الدفعة الواحدة من العمل دون انقطاع[٢٠]، ثم نجد أغاني للرقص سحجاً، أي مستعجلاً[٢١] . . .

وأما الاستعمالات الفنية عنده، فتدل على مقابلته السحجة، بالرقص، والدبك؛ إذن هو يستعمل المادة للتمييز بين أنواع من الرقص الشعبي، وخاصة في حفلات الأعراس؛ ولكنه يقرنها بـ(التجمع) للدبك، وأيضاً بـ(حلقة الدبكة) عندما تنعقد، أو تنفرط . .

فالبنات عند جلب العروس يدبكن دبكات هادئة[٢٢]، ثم يغيرنها إلى دبكة مستعجلة، فيها وثب ونط، وقفز، وحركة سريعة[٢٣]؛ أما الشباب فيسحجون، ويغنون[٢٤]، أي يتجمعون في حلقة يرقصون، ويغنون؛ ثم في بيت العريس يتوزع الشباب بعضهم للرقص، وبعضهم للدبك، وبعضهم للسحجة[٢٥] . .

* * *

وقد اتخذ هذا (التجمع الراقص) فيما بعد شكلاً فنياً، فاعتبر فاصلاً منشطاً تتبعه رقصة الحاشي، كما يحدثنا (سلمان بدعيش)؛ أو اعتبر هو نفسه رقصة الحاشي، كما يحدثنا (فوزي صياصنة).

يقول (سلمان بدعيش) في مقاله السابق الذكر عن الفنون الشعبية في جبل العرب: - (الحاشي) تسبقه (السحجة) عادة، وتؤدى بوقوف الرجال متكاتفين بشكل قوس، ليصفقوا بايقاع رتيب، وسريع، مردّدين كلمة (أحيو) مع كل تصفيقة؛ وينفرد أحدهم من الصف، ليستعرض الجميع ماراً

(١٨) و(١٩) و(٢٠) و(٢١)- طرائف الأمس غرائب اليوم، ص٢٤٩، ٣٧٩.
(٢٢) و(٢٣) و(٢٤) و(٢٥) - نفس المصدر، ص ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠؛ وانظر ص٢٥٣، ٢٦١، ٢٧٠، ٢٧٧، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٤، ٢٩٥ وغيرها . .

من أمامهم مردداً (والليلة ما في رواح)؛ وتعتبر (السحجة) فاصلاً منشطاً، ومنبهاً للذين بدأ النعاس يقترب من أجفانهم؛ وبعد الانتهاء من (السحجة) يتوقف الجميع ليعلن من يقف برأس الصف عقد (الحاشي)، وليبدأ بغناء (القصيد) مع تصفيق منتظم الايقاع، و أبطأ من إيقاع التصفيق السابق، ويخرج من الصف راقصان يتوسطان الحلقة، ويؤديان حركات ايقاعية، تمثل المبارزة بالسيوف، والخناجر حسب السلاح الذي يحملانه؛ وقد تؤدى الرقصة من قبل شاب، و فتاة، ويتبادل أكثر من شاب الرقص مع الفتاة، ليؤكد كلّ منهم لها أنه أبرع من غيره في استعمال السيوف، أو الخناجر؛ وتشبه السحجة، والحاشي (الدحة)، وهي اللوحة المشهورة في بعض للمحافظات الشمالية[٢٦]. -.

ويقول (فوزي صياصنة) في مقاله السابق الذكر عن الفنون في درعا:
- (السحجة) تكون من فريق من الرجال يصطف على شكل حلقة دائرية كبيرة، ومتسعة، و يكونون قريبين جداً من بعضهم البعض، بحيث تكون اكتافهم متلاصقة، و يصفقون جميعاً بطريقة ايقاغية، على وزن (واحد اثنين) ببطءٍ تقريباً، وينطقون جميعاً من أعماقهم بكلمة (دح يوبا) ترافق ضربات الأكف، وعلى وزنها، وهم بجهدون في ذلك كثيراً من حيث ضربات الأكف، والنطق بتلك العبارة؛ ولاترافق (السحجة) أية آلة موسيقية، وترقص على هذا القسم بعض النسوة، وهن يحملن السيوف، ويرتدين العباءات فوق ثيابهن؛ وتجد من الرجال من يصيح بأعلى صوته، مشيراً إلى المرأة التي ترقص أمامه، ويتمايل بجسمه على الجانبين، وينزل على الأرض جالساً القرفصاء، وهو يصفق بجهد؛ وتبدأ المرأة بمراقصة، محاولة ضربه بالسيف الذي بيدها، فيقف، ويعود إلى الوراء آخذاً مكانه الطبيعي في الحلقة؛ وقد تصيبه الضربة أحياناً، فيزهو بذلك زهواً كبيراً؛ وقد تسمى تلك

(٢٦) مجلة العمران، عدد خاص عن السويداء، السابق الذكر، ص١٣٤.

السحجة أحياناً بالحاشي، ولذلك يردّدون عبارة (يابو الحيش، يابو الحوش) بدلاً من عبارة (دح يوبا)، وتقوم تلك السحجة أكثر من ساعتين متواصلتين[٢٧]. -.

* * *

ويقول صديقنا الفنان، رئيس اتحاد الكتاب العرب (علي عقلة عرسان)، وهو من صيدا، قرب درعا، أن الراقص المعاكس في (الحاشي) يهجم على الفتاة التي تكون ترقص، وتروح، وتجيء أمامه، فيعقل رجلها، فيصبح الراقصون في الحلقة: (يللي عقلت حويشينا × لاتغلّي المهر علينا)؛ وعادةً، إن مثل هذه السهرات تسفر عن خطوبةٍ فعلية للفتاة. . . في حين قال لي الباحث المرحوم (عبد القادر عباش) من دير الزور، أن الحاشي في دير الزور يقصد (راقص الدجة) الذي يعاكس الفتاة، ويحاول سلبها سلاحها[٢٨]. . وفي المقابل، شاهدتُ في حوران حلقات سحجة هي مجرد (تجميع) للراقصين، وتنشيط لهم، إذ أنهم بعد أن يكونوا دبكوا دبكاتهم، وغنوا فيها ينفرط عقدهم، و عقد تجمعهم، فيعاودون شيئاً فشيئاً الانضمام في حلقة جديدة، ويخرج رجل يصير يرقص افرادياً أمامهم، وهو يصيح: - اليوم ما في رواح، اليوم ما في نوم. -، فيعود إليهم حماسهم؛ ويعاودون دبك دبكاتهم، وترديد أغانيهم. .

(٢٧) مجلة العمران، عدد خاص عن حوران، السابق الذكر، ص ١٧٢، ١٧٣.
(٢٨) تجد الدحة في الجولان، والرقة، ودير الزور، البادية، انظر أوصافاً لها في كتابينا القبا والشيخاني، السابق الذكر، ص ٤١, ٤٢، وتراث الدبكة السابق الذكر، ص٣٣. .

الفصل الرابع

تدوين الرقص الشعبي

الباب الأول

مع طواقم الدبكة

الطريقة العالمية في تدوين الرقص الشعبي هي (الطريقة الكتابية)، أي كتابة الحركات، والخطوات كتابةً، بحيث يقرأها المصمّم، أو مدرب الرقص قراءةً، على الراقصين، وليس فقط يرمز إلى حركاتها، وخطواتها رمزاً بالإشارات، أو النوطة الموسيقية . .

وهذه الطريقة الكتابية يمكن أن تقرن برسم بعض الأوضاع الصعبة الراقصة، إذا استدعت الضرورة، كما تقرن بمخطّطات التشكيلات المختلفة للرقصة، فيما يسمّى بالاخراج والتحرك على المسرح؛ ولكنها تظل في الأساس كتابة حرفية للرقصة بكل حركاتها، وخطواتها . .

ونحن في الحقيقة، منذ سنوات عدة نصطنع هذه (الطريقة الكتابية) في كل ما دوناه من رقص سماح، أو رقص شعبي في دراساتنا، وكتبنا؛ في حين عمد بعض مدربينا إلى التدوين بالنوطة الموسيقية؛ إذ تحمس (عدنان منيني) لهذا التدوين بالنوطة، وأخرج فيه عدة كتب، كما مرّ بنا، وطبّقه على (السماح) فلاقى بعض النجاح، و مع ذلك راح زملاؤه يوجدون للسماح إشارات خاصة غير الإشارات التي أوجدها عدنان منيني؛ ولكنه عندما طبّقه على (الدبكة) أعرضوا عنه، ونفروا من اشاراته، ومن نوطاته نفسها؛ سيما؛ وأنهم كانوا يرون الخبراء الأجانب في الرقص اللذين يعملون معهم، يدونون الرقص بمطابقة حركاته، وخطواته مع موسيقى الرقصة، وايقاعاتها، وسرعتها، ثم يحدّدون تحرك الراقصين على المسرح، مع رسم الأوضاع، والتشكلات . .

وعلى هذه الشاكلة، كنت أكتب الرقصة، فأذكر مددها الزمنية، وحركاتها، و خطواتها موقعة، موزونة؛ وقد دونت كذلك رقصات السماح المتوارثة في كتابي معجم رقص السماح الذي صدر عام ١٩٧٠؛ ثم دوّنت بنفس الطريقة رقصات القبا والشيخاني، في كتابي الذي يحمل نفس العنوان، و صدر عام ١٩٧١، حيث دونت تدويناً كتابياً وصلات للقبا الثقيل، كما دوّنت به الرقصة العربية؛ والدبكة الشيخانية يا الأسمر اللون. وغيرها[١]. . وإن هذه الطريقة الكتابية التي نصطنعها منذ سنوات وسنوات هي التي سنتبعها هنا في تدوين (الدبكات السورية)، بحيث أن تدويننا في هذا الكتاب هو تدوين موقع، موزون، يسهّل قراءة الرقصة على الراقصين، كما يسهّل فهمها، وبالتالي أداءها، وتنفيذها. .

وقد أكد ذلك عندنا أن أشكال الرقص الشعبي، وخاصة الدبكة، في سورية هي أشكال (طواقم) تتكرر حركاتها، و خطواتها، مثل طواقم رقص السماح، أي طواقم ثنائية، وثلاثية، ورباعية، وخماسية، وسداسية، وسباعية الخ. . . ولابدّ من النص على (الطاقم) كطاقم، بنفس حركاته، وخطواته التي تكرر في الرقصة الواحدة. . . هذا من جهة، ثم من جهة ثانية، لما كان الرقص الشعبي السوري، وخاصة الدبكة، متنوعاً، وذا لونيات متميزة، ويكون بعضه بكل البدن، و بعضه الأجزاء ببعض أجزاء البدن، لذلك حرصنا، مع كل رقصة، الحركات الأساسية فيها، التي لليدين، والساعدين، و الكتف، و الجذع، والخصر، والساق، والقدمين، والبدن عامة حمله، وحطه؛ وذلك استناداً إلى المصطلحات الشعبية نفسها التي تدل عليها، و حاولنا حصرها، وتدقيقها[٢]، ونعود هنا لتوضيحها كلما استدعت الضرورة ذلك. .

---

(١) القبا والشيخاني، السابق الذكر، ص ٥١ وما بعدها. .

(٢) تجد في كتابنا تراث الدبكة، السابق الذكر، فصلاً مطولاً عن المصطلحات الشعبية المستعملة في الرقص الشعبي، والدبكة، مع مراجعتها من قبل كمال كركوتلي، و عدنان ميني، ص٣٥ وما بعدها.

إن ذلك يكسب الرقصة الواحدة، بل الدبكة الواحدة رونقها، ونكهتها، ويفوق مجرد النص على خطوات المشي، و الدبك؛ فإن حركات الجسم، وأجزائه حركات أساسية جداً في الرقص الشعبي، والدبكة، وتدوينها كسب للرقصة الواحدة، والدبكة الواحدة؛ وسوف يجد القارىء المطالع لهذا الكتاب أننا دونا فيه ما يزيد على تسعين (٩٠) شكلاً من أشكال الدبكة السورية[٣]، كلها أصيل وجميل، هي الأشكال التي لأكثر من أربعين (٤٠) دبكة سورية بأصيلة، ومعروفة؛ ذكرنا أسماءها، و أماكنها، ومميزاتها في تشكيلاتها، وايقاعاتها، وحركاتها، وخطواتها . .

(٣) ويجد القارىء في تراث الدبكة أيضاً تدوين الرقصتين اللتين صمّمهما المرحوم (عمر البطش) لأغنيتين شعبيتين قدمتا في الاحتفال بالاستقلال وقتها، ص ١١٣، إلى جانب تدوينات عن تطوير دلعونا، ص١١٤، وتدوينات عن تطوير الحوراني، ص١١٥ .

الباب الثاني
ضميمة- دبكات أصيلة

١- دبكة عالعنابة

وهي دبكة بسيطة، و عفوية للبنات في جبل العرب، وتجري على جملة موسيقية ثنائية، مع أغنية: (عالعنابة، صبايا العشرة تغني عتابا)، وهي بطيئة نسبياً..

(التشكيل يبدأ من صفين متقابلين تقريباً، ثم يصير إلى حلقة نصف دائرية، ثم يعود إلى صفين متقابلين يرقصان تجاه بعضهما خطواً ورجوعاً وإيقاعاً كأغنية ٤/ ٢، ولكنها تؤدى مركبة من قيمة ٤/ ٤، ويظهر (الدبك) في أحد أشكالها[٤]، ولا فرق بين شروعها باليمنى، أو اليسرى.

الشكل الأول:

١- مشي إلى الأمام بخطوة كاملة، ٢- مشي إلى الأمام بخطوة كاملة، ٣- رجوع إلى الوراء بخطوة كاملة، ٤- رجوع إلى الوراء بخطوة كاملة.

الشكل الثاني:

١- مشي بيمنى دبكة كاملة، ٢- مشي إلى الأمام بتلاحق الخطى،

---

(٤) رقصت بنات حوران نفس هذا المشي، والرجوع مع الدبك، على أغنية (لاكتب ورق وارسل لك × يللي مفارق خلك)

على الشكل التالي: ١- يمنى مشي إلى الأمام، ٢- يسرى مشي إلى الأمام، ٣- رفع يمنى هوا، ٤- دبك بها؛ ومثلها الرجوع، أي أن المشي الحق بخطوة هوا، و دبك..

٣- رجوع إلى الوراء بخطوة كاملة، ٤- رجوع إلى الوراء بتلاحق الخطى.

ثم تعاد في كافة التشكيلات.

* * *

٢- دبكة المعنى الحلبية

وتؤدى هذه الدبكة البسيطة مع المحاورة الزجلية المعروفة في حلب باسم (المعنّى الحلبي)؛ وهي في موضوع اجتماعي، أو غزلي، مثل موضوع السمرا والبيضا، أو غيره.

يؤدي المحاورة زجّالان، بينما يدبَك الدابكون مردّدين مطلع المعنّى؛ وهي بطيئة نسبياً، والأغنية من جمل ثنائية، ولكنها ترقص من قيمة ٨/ ٨.

و(التشكيل) فيها حلقة نصف دائرية، تصير إلى صفين متقابلين، ثم تعود إلى حلقة نصف دائرية، وخطواتها على الشكل التالي:

١- زحن يمنى موضعي أمام، ٢- زحن يسرى موضعي وراء، ٣- زحن يمنى موضعي أمام[(٥)]، ٤- رفع يسرى هوائية إلى اليمين، ٥- إرجاعها لمكانها، ٦- رفع يمنى هوائية إلى الأمام، ٧ خفضها لمكانها، ٨- نقرة باليسرى على الأرض موضعية.

وتعاد والزحن هو سحب القدم جنباً، أو إلى الأمام، أو إلى الوراء..

* * *

٣- دبكة المرصود في دير عطية

وهي الدبكة البطيئة في دير عطية، وتكون بدون غناء، ويقولون فيها

(٥) الزحن هو الخطو المهمل جانبياً في صف يتحرك جانبياً؛ ولكنه مد يكون موضعياً في المكان، فيقال له زحن موضعي أمام، أو وراء، تراث الدبكة، ص٣٦.

(الثقيلة)، أي البطيئة، في مقابل (الخفيفة)، أي السريعة، وهي سداسية، ويصاحبها غناء شعبي.

(التشكيل) فيها حلقة نصف دائرية، والراقصون يتهادون متبخترين ببطء كل لوحده، وساعده الأيمن ممدود إلى الأمام، في حين الساعد الأيسر مرفوع على الكوع لفوق؛ وقيمتها ٤/ ٤، وتؤدى على إيقاع: - دم تت تك تك- البطيء، و تلويناته، ولها أشكال عدة:

الشكل الأول:

١- زحن جانبي يمنى، ٢- زحن جانبي يسرى، ٣- زحن جانبي يمين، ٤- زحن جانبي يسرى.

الشكل الثاني:

١- زحن دبك يمنى، ٢- دقرة ورفع جسم، ٣- زحن دبك يمنى، ٤- دقرة ورفع جسم.

الشكل الثالث:

١- دبك يمنى أمام، ٢- قمز موضعي بتلاحق الخطى، ٣- دبك يمنى أمام، ٤- قمز بتلاحق الخطى.

* * *

٤- دبكة فطومة

وهي من تلك كلخ، وتؤدى مع أغنية (فطومة فطوما × حلوة وما بقدْر لوما)، وهي من وزن ٤/ ٢، إلا أنها تؤدى من قيمة ٨/ ٨ في صف متحرك[٦] كالآتي:

١- نقرة باليمنى أمام، ٢- نقرة بها إلى يمين الأولى أمام، ٣- دبك

---

(٦) كان علمها الفنان معن دندشي لفرقة أمية للفنون الشعبية في الستينات.

باليمنى موضعي، ٤- رجعة موضعية باليسرى، ٥- نقرة باليمنى أمام، ٦- زحن جانبي، يمنى ويسرى بسرعة إلى اليمين، ٧- زحن جانبي، يمنى ويسرى بسرعة إلى اليمين أيضاً، ٨- دقرة وحط.

ثم تعاد في تشكيلات ملائمة.

* * *

٥- دبكة عالماية

وهي رقصة متوارثة في (زيدل) قرب حمص(٧)، وترقص على الأغنية الشعبية (عالماية×عالعين يا ملاية)، و هي موقعة، وتوحي بدبك خفيف.

و(التشكيل) فيها طابور من الفتيات يحملن الجرار على الكتف اليمنى، في حين الساعد الأيسر ممدوداً أفقياً، يلوّح بمنديل بسطاً وقبضاً؛ وهي بطيئة نسبياً، وتبدأ من أس خارجي (عال)، وحركاتها، وخطواتها كالآتي:

١- أخذ اليمنى إلى الأمام (ما)، ٢- اليمنى زحن جانبي إلى اليمين، ٣- سحب اليسرى إلى جانب اليمنى (يه)، ٤- زحن موضعي باليسرى (عال).

ثم تعاد في كل فقرات الأغنية، اني أنها في حقيقتها (مشي موقع) بدمين ثم تكين؛ الدم الأولى أمام، والثانية جانبية، ثم التك الأولى خطو جانب الدم أمام، الثانية زحن في المكان.

ولهذه الأغنية شكل آخر يظهر فيها (الدبك) أكثر، نجده في دير الزور، ويدخل إليه دون أس من الخارج (عالماية)، برفع اليمنى ثم الدبك بها، ثم سحب اليسرى قربها في أربعة أزمنة.. ثم نعاد رفع اليمنى،

---

(٧) قدمتها فرقة زيدل في المهرجان الثالث للفنون الشعبية في حلب عام ١٩٧٢.

والدبك بها، لتنتهي إلى ثني الركب في أربعة أمنة، ولذلك تصير الراقصة ثمانية ٤/٨، وحركاتها، وخطواتها على الشكل التالي:

١- مدّ اليمنى (عال)، ٢- الدبك بها (ما)، ٣- اليسرى قربها به، ٤- أس عليها (يه)، ٥- مد اليمنى من جديد (عال)، ٦- الدبك بها (ما)، ٧- ثني ركب (يه)، ٨- أس عليها (يه). .

* * *

٦- دبكة الشمس

وهي الرقصة الدرزية الشهيرة التي ينفرد بها جبل العرب، وتنم عن لياقة جسمية، وليونة بدنية، خفة فني التحرك، ورشاقة في الاداء. .

إنها تقوم على دبك ناعم، وسريع على إيقاع (دم ت ت) سريع، ويتخللها لعب (اكروبات)، مثل فتح القدمين، ثم ضمهما على نفس الايقاع السريع (دم ت ت)، أو رمي الجسم متصلباً مثل الخشبة، ثم الارتفاع به متصلباً أيضا على نفس الإيقاع[8]، أو قنص الظهر إلى الوراء، والراقصون جاثون على ركبهم، ثم الرجوع على نفس الايقاع، أو تأدية (الشقلبات) الجانبية، و هكذا دواليك. .

ومن هنا هي دبكة للرجال، ولكن الفتيات يشتركن في بعض فقراتها، وهي فقرات دبك ناعم في خطو دائري، بينما يستمر الشباب في تقديم الألعاب الرياضية، و الاكروبات المختلفة، كل حسب ليونة جسمه، ومقدرته.

و(التشكيل) للشباب يبدأ من نصف حلقة دائرية مؤلفة من (٢٠) عشرين دابكاً، سرعان ما يتوزعون في تحركهم الراقص إلى (٥) خمسة

---

(٨) في الايقاع الموسيقي (دم) تقصد النقرة القوية، و(تك) النقرة الضعيفة، ولكن في رقص السماح، والدبكة نقصد دم- اليمنى-، وتك- اليسرى؛ والدم تساوي دلين (د د)، والتاء، تساوي تائين (ت ت)، وهناك نصف دال، ونصف ت، كما مرّ بنا قبل. .

أقسام، كل قسم يضم (٤) أربعة راقصين؛ وهناك يبدأون بتأدية الأكروبات الشاق والشيق، والسريع، بلحش الجسم متخشباً، والتحول به إلى الأرض، ثم الارتفاع به متخشباً أيضاً على ايقاع (دم ت ت) السريع، ثم القيام بالشقلبات.

في حين (التشكيل) المختلط هو دائرة للبنات وسط دائرة للشباب، يدبك الجميع فيهما دبكاً ناعماً، وسريعاً، ومسموعاً من الجمهور على الايقاع السريع (دم ت ت) نفسه؛ ثم مشي زوجي، يد البنت بيد الشاب في حلقة مفتول، ثم انزواء البنات جانباً في صف يتمايل، بينما يتم الشباب الرقصة، و هناك يقولون بقنص الظهر وراء، وأمام على الأرض.. وكل هذه التشكيلات تتم على الايقاع السريع (دم ت ت)؛ وبذلك تكون للرقصة مراحل، وأشكال، هي على التتالي:

الشكل الأول:

نقل البدن على الكاحلين، والدبك بالمشطين على المشطين على النحو التالي: ١- دم على المشط الأيمن، ٢- ت ت على المشط الأيسر[٩]؛ وهذا الشكل يدوم دقيقتين تقريباً..

الشكل التالي:

المشي الافرادي، دم على الكاحل، وت ت نقلة هوائية: دم حطّ على الكاحل، ٢- ت ت نقلة هوائية كعب، أو عضلة، ويدوم دقيقتين أيضاً..

الشكل الثالث:

التحرك العام، دم ضربة بمعنى موضعية، دت خطوة كرجة[١٠]

(٩) المشط هو حطّ اليمنى، أو اليسرى على سطح مشطها، أي الجزء الأمامي من القدم، والذي فيه مشط عظام أصابع القدم؛ وهو حط شائع جداً.
(١٠) الكرج هو السير بخطى نصف راكضة، ثم الزحن الموضعي، أو الزحن وراء.

ويدوم حسب مسافات التحرك: ١- دم خطوة يمنى، ٢- دت خطوة كرجة مشي..

الشكل الرابع:

المشي بهجمات من تلاحق الخطى ذي طابع كرجة، (دم دت)، ثم بعدها (تك ت د): ١- دم هجمة إلى الأمام، ٢- دت تلاحق خطى مع كرج؛ أو العكس (تك ت د) كما قلنا، وهذا الشكل يحوي في الغالب على (زحن وراء)، أي دم أمام، و دت وراء، وهو شائع جداً..

الشكل الخامس:

المشي المركب هجمة، ورجعة ثم نشلة[11]، وحط: ١- هجمة يمنى أمام، ٢- رجعة يسرى في المكان، ٣- نشلة عقلة باليمنى[12]، ٤-حطها، ويكرّه الطاقم حسب مسافات التحرك.

الشكل السادس:

هذا المشي المركب يصير مشط أمام، مع خطو سريع، ثم رجعة وتهواية: ١- مشط يمنى أمام، ٢- مشي سريع يمنى يسرى أي دت، ٣-رجعة إلى الوراء باليسرى، ٤- نشلة تهواية[13]، وحط.

وكل هذه الحركات، و الخطوات على ايقاع (دم ت ت) السريع، وهي من أجمل الدبكات السورية، وأقواها..

* * *

---

(١١) النشلة هي مجرد رفع القدم الواحدة، في حين الأخرى على الأرض؛ ومن هناك ينزل الجسم في النشلة، بل يظل منتصباً، مما يساعده على الفقز، أو القمز..

(١٢) و(١٣) الهجمة خطوة باليمنى، أو اليسرى، مع دفع كل البدن إلى الأمام، والرجعة عكسها؛ و(نشلة عضلة) رفع اليمنى أو اليسرى، ثم ضمها إلى عضلة الساق الأخرى؛ ونشلة تهواية تكون بدون ضم القدم المفتولة إلى الساق الأخرى، بل تركها في الهواء، و هما شائعتان.

٧- القبا الثقيل

وهو الرقص العروف في حلب بـ(الرقص العربي)، ويكون بالسيف؛ أنه رقص جدّ بطيء، ولذلك ينعت بالثقيل، و يسبق الشيخاني، و هو من وزن المصمودي الشعبي ٨/٤: - دم دم تك تك×دم تت تك اس-؛ ولكنه يرقص أيضاً على إيقاع الوحدة الكبرى ٤/ ٤: - دم تت تك تك-، وذلك حسب الطبال، أو حسب المناسبة، وهذا الرقص هو في الأساس احتفاء بالسيف، رزين، وقور، وبطيء.

وقد جرت العادة أن يرقصه راقصان فقط، يخرجان من بين لاعبي السيف والترس، فيحتفيان بالسيف، ويرقصان به، كل في مكانه(١٤)، وهذا الرقص يتميز بحطّه على المشط، ثم فتلاته، و له أشكال:

الشكل الأول:

مشط يمنى أمام، ٢- حطّ عليها، ٣- مشط يسرى موضعي، ٤-حط عليها..

الشكل التالي:

١- مشط يمنى أمام، ٢- حطّ مع نصف فتلة، ٣- مشط يسرى موضعي، ٤- حط مع نطف فتل؛ وأحياناً المهرة من الراقصين يؤدون فتلات كاملة في المكان.

الشكل الثالث:

١- مشط يمنى أمام مشي، ٢- مشط يسرى أمام مشي، ٣- مشط يمنى أمام مشي، ٤- زخ قرفصاء مع نصف فتلة.. ثم تعاد الحركات، والخطوات، وتكون تمهيداً للشيخاني..

* * *

٨- زوجي العربية

وهي رقصة حلبية شائعة، يستهل بها الرقص العربي، والشيخاني في حلب؛ وهي زوجي رجالي يرقصان بالمنديل، وتكون عادة بالزحن الموضعي أمام، ووراء؛ أي دم اليمنى تتبعها تارة تك باليسرى أمام، وتارة أخرى تك باليسرى وراء؛ وهي في الأساس تعتمد على الخفة، الرشاقة، ولها فتلات رشيقة، وهي متوسطة السرعة[١٤].

الشكل الأول:

١- يمنى أمام، ٢- مشط يسرى وراء، ٣- مشط اليمنى وراء، ٤-فتلة كاملة في المكان.

الشكل الثالي:

١- يمنى أمام، ٢- تلاحق خطى وراء، ٣- يمنى موضعي، ٤- فتلة كاملة.

وعادة تصير إلى رباطات، وشيلات بفعل تلاحق الخطى؛ وبداعتها في خطوها، وتمايلها، وفتلاتها، وعلى الخصوص حركات الأيدي بالمنديل فيها، وهي حركات أكثر حرية من حركات الأيدي في الشيخاني، وأكثر ليونة، ونقوم على القبض والمبسط، و التمايل والهوي، في توزين موقع..

* * *

٩- الشيخاني الحلبي

ويكون رقصاً بالسيف، ويمتاز بالزحن الموضعي، مع تلاحق خطى وراء، وجنب، وأمام، ظاهر وبارز، على إيقاع الو حدة: - دم تت تك تك-، المتوسط السرعة.

١٤- وتجد في كتابنا القبا والشيخاني، السابق الذكر، وصلة من هذه الرقصة العربية، ص٥٨ ومابعدها.

في حين الأيدي تنزل مع البدن، للدم الأول من هذا الايقاع، من أمام الوجه، والصدر، حتى القرفصاء، ثم الصعود؛ بحيث أن الطابق الواحد من الايقاع يستغرقه النزول للقرفصاء ثم الارتفاع إلى الوضع الطبيعي، و الذي يتابع حركات الأيدي، والأرجل؛ وهذه الحركات تستغرق عادة طاقين وحده على النحو التالي:

آ- حركات الأيدي

١- اليمنى بالسيف، لتحت مائلة، ٢- حطّ بدن عليها، ٣- رفع يسرى بالسيف، لفوق مائلة أيضاً، ٤- دقرة عليها، ٥- رفع اليمنى لمستوى الوجه، ٦- دقرة عليها، ٧- خفض اليسرى لمستوى الوجه، ٨-دقرة عليها..

وبذلك يتيسر النزول الشيخاني بالأيدي من أمام الوجه، والصدر.

ب- حركات الأرجل.

ولها شكلان بارزان، أحدهما لتلاحق الخطى، والآخر للفتلة.

الشكل الأول:

١- يمنى أمام، ٢- تلاحق خطى موضعي، ٣- يمنى موضعي، ٤-تلاحق خطى موضعي وراء.

الشكل الثاني:

١- يمنى أمام، ٢- تلاحق خطى موضعي، ٣- يمنى موضعي، ٤-فتلة كاملة.

وهذه الحركات نجدها نفسها تقريباً في رقص ادلب، ونبش، وسرمين، وعفرين، وكفرتخاريم، وارمناز وغيرها مع بعض لونيات أخرى..

* * *

١٠- الدبكة الشيخانية

وهي دبكة يا الأسمر اللون التي تؤدى في حلب عند الشروع برقص الشيخاني، ولها أشكال متنوعة[١٥]، وهي بطيئة نسبياً، وتبدأ من أس من الخارج (يا الـ)، والدخول فيها من (اسمر اللون يا الـ):

١- يمنى أمام، ٢- حطّ عليها، ٣- يسرى جنبه، ٤- حطّ عليها، ٥- نقرة يمنى موضعية أمام، ٦- اس عليها، ٧- اس عليها، ٨- اس عليها ياالـ.

ثم تعاد نفسها (أسمراني تعـ)، ثم تتابع (بيان يا قلب خيو × هواك رماني)؛ ثم تصير:

١- يمنى أمام، ٢- نقرة باليسرى موضعية، ٣- أس عليها، ٤- أس عليها، ٥- يمنى أمام، ٦- حطّ عليها، ٧- نقرتان باليسرى، أمامية ثم جانبية، ٨- اليسرى إلى مكانها.

ثم تعاد من الأول.. والحلبيون يعتزون بها، ويرقصونها في المكان، أو في المشي؛ وعند رقصها في المشي يكسبونها هزوزة بديعة بكل البدن، ويتدافعون يمشون، ثم يدقرون، بعضهم أثر بعض في ايقاع بديع، كما يدخلون عليها أحياناً فتلات بديعة، لبعض الاستراحات، وهكذا دواليك..

* * *

١١- الطق أزلي الحلبي

وهو رقص حلبي مشتق من العربية، والشيخاني، وعادة هو يتبعهما، ولكنه يكون بدون سيف، أو خيزران، وإنما يمسك الراقصون فيه بأيدي بعضهم بعضاً، يدبكون، وينقرون يمنةً ويسرةً، وهو من قيمة ٨/٨

(١٥) وتجد هذه الأشكال مدوّنة في كتابنا القبا والشيخاني، السابق الذكر، ص٦٦ وما بعدها..

على النحو التالي:

١- نزول فخم باليمنى، ٢- حطّ عليها، ٣- دبك باليسرى، ٤- دقرة وحطّ، ٥- نقر باليمنى يمنة، ٨- رجوع بالبدن وحط.

وهذه الرقصة رشيقة، وأسرع من الشيخاني.

* * *

١٢- اللوحة الحموية

وهي رقصة مركبة تودى من قيمة ٨/ ٨، وتكون عادةً مشي موقعاً، ونقراً، مع ثني الركب، ثم الدبك، على النحو التالي:

١- زحن جانبي يمنى، ٢- زحن جانبي يسرى، ٣- زحن جانبي يمنى، ٤- دقرة أس، ٥- نقرة يمنى أمام، ٦- ثني ركب، نزول وصعود ٧- رفع اليمنى، ٨- الدبك بها..

ثم تعاد من الأول، وهي رشيقة، وجميلة..

* * *

١٣- دبكة قوصار الرقة

ولها شكلان أساسيان في الرقة، كلاهما فيه دبك؛ وقمز وهي مركبة من قيمة ٨/ ٨، ومتوسطة الحركة، والسرعة[١٦]:

الشكل الأول:

١- دبك يمنى أمام، ٢- رجعة يسرى وراء، ٣- دبك يمنى أمام، ٤- رجعة يسرى وراء، ٥- كسر ركب، أي ثني ركب حاد وسريع، ٦- رفع يسرى أمام هوائية، ٧- قمز بتلاحق الخطى، ٨- دقرة وحط..

أي هنا تناوب الدبك يصاحبه خطو وراء، ثم كسر ركب، وقمز..

---

(١٦) وهناك قوصار رقاوي سريع من قيمة ٨/ ٦، سننشره بعد قليل.

الشكل الثاني:

١- دبك يمنى أمام، ٢- نفس الحركة، ٣- كسر ركب، ٤-دقرة وحطّ، ٥- قمز شيلة، أي حمل البدن، ٦- دقرة وحط، ٧- يمنى أمام، ٨- رجعة يسرى.

أي أن (الدبك) فيها متتال، ويتبعه ثني ركب حاد وسريع، ثم قمز، وخطو وراء.

* * *

١٤- الولدة الرقاوية

وتتميز بدبكها المتتالي على النحو التالي:

١- دبك يمنى أمام، ٢- رجوع بها مع حني الصدر، ٣- زحن يمنى موضعي، ٤- زحن يسرى موضعي، ٥- خطوة مزدوجة سريعة، يمنى يسرى دت، ٦- دبك باليسرى، ٧- دبك باليسرى، ٨- دبك باليسرى.

أي أنها شروع بالدبك، ثم رجوع، وزحن، وقفل الجملة الراقصة بثلاث ديكات متتالية باليسرى..

* * *

١٥- دبكة يا الأسمر اللون

وهي دبكة شعبية حلبية سريعة، من قيمة ٨/٨، وفيها مشي أمام، ثم وقفة هوا، وحط، ثم دبك، ونقر على النحو التالي:

١- يمنى مشي أمام، ٢- يسرى مشي أمام، ٣- يمنى مشي أمام، ٤- يسرى مشي أمام، ٥- وقفة ويمنى هوا، ٦- حط بها، ٧- دبك باليمنى، ٨- نقرة يمنى أمام..

* * *

١٦- الدبكة البرازية

وهي رقصة حموية فريدة من نوعها، وتقليدية قديمة، ومتوازنة في حماه، وتقوم علي ثني ركب بطيء، وزحن موضعي، ثم حط وثني ركب، ثم دبك، علي النحو التالي:

١- ثني ركب ثم رفع الجسم، ٢- زحن يمنى ثم دقرة، ٣- رفع شمال إلى الأمام، ثم وضعها على المشط أمام، ٤- حنية ونصف على الركب ورفع الجسم، ٥- حنية أخرى، ودبك..

إنها دبكة خماسية من قيمة ٤/ ٥، رزينة و بطيئة نسبياً؛ والجسم فيها يرقص كله، ينزل ويصعد؛ والايقاع هو: - دم تت تك تك اس- وتلويناته، ومنها: - دم دم تك تك اس-، وغيرها..

وعادة تبدأ الرقصة بتشكيل من صف يتمايل يمنةً ويسرةً، على (موال) عربي؛ ثم بعد انتهاء الموال يسرع بثني الركب، والهبوط، والارتفاع بالجسم، والزحف، والمشط أمام، مع معاودة الهبوط، والارتفاع المتسارعين، حتى الدبك؛ وهي جد رشيقة، وجميلة..

* * *

١٧- دبكة طرطوس التقليدية

وهي أقدم دبكة في طرطوس، وتعتبر مثل البرازية من التراث التقليدي، وهي أيضاً رزينة، وبطيئة نسبياً، وقيمتها ٤/ ٥، وتقوم على حط الجسم على السوق، والكواحل، مع الزحن، وثني الركب، لها شكلان.

الشكل الأول:

١- دبك يمنى ثم دقرة، ٢- زحن موضعي يمنى يسرى، ٣-زحن موضعي يمنى يسرى، ٤- ثني ركب مع رفع الجسم، ٥- يمني وراء، ثم دقرة.

الشكل الثاني:

١- زحن موضعي كبير باليمنى، ٢- زحن موضعي سريع يمنى يسرى، ٣- زحن موضعي سريع يمنى يسرى، ٤- دبك مع قمز بتلاحق الخطى، ٥- دبك باليمنى ثم دقرة.

أي أن الشكل الثاني أرهج، و فيه فن في الزحن، والدبك؛ وهي أصولية، رزينة، وجميلة.

* * *

١٨- ولدة الرقة

(الولدة) في الرقة لها أشكال، سبق أن عرضنا شكلاً لها ثمانياً، في حين هذا الشكل عشاري، يؤديه الرقاويون على وزن ٤/ ١٠، ويصاحبه هزّ الأكتاف، وحمل البدن، ورفع قدم، وتحرك إلى الأمام، والوراء.

١- يمنى دبك أمام مع هزّ أكتاف، ٢- يمنى إلى محلّها وراء، ٣-حطّ على الخصر ورفع جسم، ٤- يسرى ويمنى سريعتان مع قفز، ٥-قفز أيضاً مع اليمنى، ٦- دقرة أس، ٧- دبك باليسرى، ٨- دبك باليسرى، ٩- دبك باليسرى، ١٠- اليسرى إلى محلها..

أي أن (تتالي الدبك) البطيء نسبياً في نهاية الطاقم الراقص هو نفسه في الولدتين الرقاويتين، مع الشروع ي الطاقم بدبك موضعي؛ إلاّ أن الحطّ على الخصر، ثم القفز الموقع يميزان هذه الولدة.. ومن الملاحظ أن وجود (الدبك) في أول الجملة الراقصة، ثم وجوده متتالياً في آخرها شائع في الدبكات الشعبية السورية..

* * *

١٩- الديرنجية

وهي دبكة تراثية في دير الزور، ويؤديها صف مختلط، ومرصوص على نفسه، من بنات وشباب، بنتاً فشاب، متماسكين، متكاتفين، وأيديهم

بعضهم ببعض لتحت، يتساندون بها مع الديك المتالي الذي فيها؛ إذ هي تسرع بالدبك المتتالي، وتختتم به، وبينهما هجمة، ولحش جسم، ثم رفع جسم وكتف، ثم رضخ، أي هز الثدي إلى الأمام، على النحو التالي:

١- يمنى دبك أمام، ٢- يمنى دبك أمام، ٣- يمنى دبك أمام، ٤-رأس عليها، ٥- يمنى هجمة، ٦- لحش الجسم أمام، ٧- رفع كتف، ٨- هز كتف ورفع بالثدي، ٩- الرفع لكل البدن، ١٠- يمنى دبك موضعي، ١١- يمنى دبك موضعي، ١٤- رأس عليها..

أي أنها دبكة أثنا عشرية من وزن ٤/ ١٢، ولكنها متوسطة السرعة، ورشيقة، وكل الجسم يتحرك فيها..

* * *

٢٠- المثلثة الطرطوسية

وهي دبكة شعبية منتشرة في طرطوس، وتؤدى على أغنية (ياالأسمر اللون)، ويدخل إليها من أس من الخارج (يال)، ويتخللها تهواية، ودبك متناوب، مع خطو أمام، على النحو التالي:

١- يسرى موضعي (أس)، ٢- رفعها (سـ)، ٣- خفضها (م)، ٤-يمنى دبك جنبها (ر الـ) ٥- يسرى موضعي (لو)، ٦- يمنى موضعي (ن)، ٧- أس عليها (ن)، ٨- يمنى دبك أمام (يا الـ)، ٩- يسرى أمام (أسـ)، ١٠- يمنى أمام (مرا)، ١١- يسرى أمام (ني)، ١٢- اس (تعـ)..

ثم تعاد، فيتابع الغناء (بان يا قلب خيو×هواك رماني)، على نفس حركات، وخطوات الطاقم الراقص، وهو طاقم اثنا عشري، من وزن ٤/ ١٢، المتوسط السرعة؛ وهي رشيقة، ولها أشكال في إظهار الدبك، وتوزيعه.

* * *

٢١- الحورانية

ولعلها أكثر أشكال الدبك الشعبي ببساطة، ونجدها في سهل حوران، والغورطتين، ولكنها أيضاً منتشرة في المناطق السورية الساحلية، و الوسطى، و الشمالية؛ وهي (سداسية)، والدبك فيها في الخطوة السادسة، ولها في حوران شكلان، شكل زمن ثم دبك، وشكل مشي إلى الأمام ثم دبك.

الشكل الأول:

زحن يمنى إلى اليمين، أي مشي جانبي، ٢- زحن يسرى جنبها، ٣- زحن يمنى جانبي، ٤- زحن يسرى، ٥- رفع يسرى أمام، ٦-الدبك بها.

ويمكن أن يكون الزحن في صف عادي، أو في نصف حلقة دائرية، أو في حلقة؛ الأيدي في كل هذه الحالات متماسكة كفا بكف، أو من الأصابع، و لكن بين الدابكين فسحة صغيرة..

الشكل الثاني:

١- يمنى مشي أمام، ٢- يسرى مشي أمام، ٣- يمنى مشي أمام، ٤- يسرى مشي أمام، ٥- رفع اليسرى، ٦- الدبك بها.

هذا المشي أمام يكون عادة في صفين متقابلين يرقصان خطواً، ورجوعاً، وذلك (تشكيل) شائع، ومشهور في حوران، و جبل العرب؛ ويمكن للمشي أمام أيضاً، أن يؤدّى في الحورانية على شكل مفتول نصف راكضٍ جانبي في حلقةٍ تامةٍ، تظل بنفس خطوات الحورانية، والدبك دائماً في السادسة..

* * *

٢٢- دبكة على دلعونا

وهي دبكة مشهورة، ومنتشرة هنا وهناك في المناطق السورية وأصلها كما يقال تفنن دمشقي؛ وهي (سداسية)، وتؤدى على أغنية (على دلعونا، على دلعونا×يا ليلي طول عاللي يحيونا)، على الشكل التالي:

١- دبك يمنى أمام، ٢- رفع يمنى هوًا أمام، ٣- إرجاعها في الهواء إلى الوراء، ٤- وضعها على الأرض بحطّ ٥- زحن موضعي يسرى، ٦- زحن موضعي يمنى.

أي أنها شروع بالدبك أمام، ثم رفع وحط موقعان، ثم زحن موضعي، وهي رشيقة، وجميلة..

* * *

٢٣- لوحة الجورة من ريف اللاذقية:

وهي دبكة متوارثة هناك، وتؤدى على جملة راقصة سباعية، أي طاقم سباعي، من حمل البدن، والهوي به، أو كسر الركب، أي ثني للركب حاد وسريع، وزحن؛ ولها شكلان موقعان(١٧).

الشكل الأول:

١- دبك باليمنى، ٢- دبك باليمنى، ٣- كسر ركب وحطّ، ٤- اليسرى إلى الوراء، ٥- مشي مع حطّ على اليمنى، ٦- مشي مع حطّ على اليسرى، ٧- دقرة، وحمل الجسم.

ثم تعاد، أي أن الدبك هنا يتتالي باليمنى، ثم يكون كسر الركب، والزحن، و يخطو، والحط..

---

(١٧) ايقاع هذه الدبكة على (الطبل الكبير)، وهو للشكل الأول: -دم دم تك دم دم دم تك-، والشكل الثاني: -دم تك دم تك دم دم تك.-، وأدتها فرقة الجورة في مهرجان الفنون الشعبية بدمشق..

الشكل الثاني:

١- زحن يمنى أمام، ٢- رفع اليسرى إلى الأمام، ٣- زحن بها، ٤- يمنى على الأرض، ٥- يسرى على الأرض، ٦- يسرى على الأرض، ٧- دقرة وحمل جسم.

أي أن الزمن هنا موقع، مع رفع اليسرى، وحطها على الأرض في مدد طويلة نسبياً.

* * *

٢٤- دبكة الشاوية من اللاذقية

وهي دبكة شباعية أيضاً، ونجدها في اللاذقية، حيث يقال لها أيضاً (يا للمدقق)؛ وهي تختلف عن (لوحة الجورة) في أن الدبك فيها يتبعه زحن موسع، وتهواية، وفي شكل آخر يصير الزحن إلى الزخ، أي نزول القرفصاء، ثم حمل الجسم، والحط..

الشكل الأول:

١- يمنى دبك أمام، ٢- يمنى أمام، ٣- يمنى زحن جانبي، ٤-يسرى زحن جانبي، ٥- يمنى زحن جانبي، ٦- يسرى تهواية، ٧-حط بها.

والشكل التالي:

١- يمنى دبك أمام، ٢- يسرى دبك أمام، ٣- يمنى زحن موضعي ٤- يسرى زحن موضعي، ٥- يسرى ورا، ٦- زخ، أي نزول القرفصاء، ٧- حمل الجسم والحطّ به..

* * *

٢٥- دبكة هالبنت السمرا

وهي دبكة شمالية نجدها في اللاذقية، وأرياف حلب، وادلب، وتؤدي على أغنية (هالبنت السمرا × ما أحلاها)؛ وهي سداسية، على سطح القدم، مع نقر أمامي، ونقر جانبي بميزان رقص الشماليين:

١- مشط يسرى أمام، ٢- إرجاع اليسرى إلى الوراء، ٣- نقرة باليمنى أمام يمنة، ٤- نقرة بها أيضاً أمام يسرى، ٥- مشي على اليسرى مع التفات نحوها بكل البدن، ٦- قفز يمنى يسرى عليها في الاتجاه المعاكس.

وهي رشيقة، وجميلة..

* * *

٢٦- دبكة وادي بردى

وهي شكل من الحورانية ترقص في الاستهلال عادةً، ونجدها في قرى وادي بردى، كما نجدها في الزبداني، وهي مزركشة نوعاً ما، ولها شكلان..

الشكل الأول:

١- زحن جانبي يمنى، ٢- زحن جانبي يسرى، ٣- زحن جانبي يمنى، ٤- رفع اليسرى، ٥- وضعها أمام، ٦- سحبها إلى مكانها.

يختلف هذا الشكل عن الحورانية برفع اليسرى في (٤)، ووضعها في (٥)، ثم سحبها إلى مكانها في (٦).

الشكل الثاني:

١- يمنى زحن جانبي، ٢- يسرى زحن جانبي، ٣- يمنى زحن جانبي، ٤- يسرى زحن جانبي، ٥- رفع اليمنى، ٦- الدبك بها..

وهذا الشكل هو الحورانية، مع الفارق أن الرفع، والدبك هنا هما باليمنى، في حين هما في الحورانية باليسرى، مع ذلك يمكن رقصها بالخطوة الحورانية . .

* * *

٢٧- دبكة محردة

وهي سداسية، ومثل الحورانية هي زحن ثم دبك في السادسة؛ وهي مشهورة في محردة حيث تؤدى على أشكال سداسية مختلفة :

الشكل الأول :

١- يمنى زحن جانبي، ٢- يسرى زخن جانبي، ٣- يمنى زحن جانبي، ٤- يسرى زحن جانبي، ٥- يمنى تهواية، ٦- الدبك بها.

وهذا الشكل هو تقريباً شكل الحورانية .

الشكل الثاني :

١- قفز يمنى، ٢- تلاحق خطى يمنى يسرى، ٣- خطو يمنى، ٤- دبك باليسرى، ٥- زحن وراء، ٦- دقرة وراء.

هنا ظهر القفز، ثم الدبك في الوسط .

الشكل الثالث :

١- دبك يمنى أمام، ٢- دبك يمنى أمام، ٣- دقرة أس، ٤-زحن جانبي يمنى، ٥- زحن جانبي يسرى، ٦- زحن جانبي يمنى . .

هنا ظهر تتالي الدبك في الشروع، ثم الزحن الجانبي، ويمكن أن يكون زحناً موضعياً . .

الشكل الرابع:

١- دبكتان سريعتان باليمنى دد، ٢- دبك باليمنى دم، ٣- زحن موضعي يسرى، ٥- دبك يمنى، ٦- دقرة، وحطّ..

هنا ظهر الديك السريع المتتالي في الشروع، ثم الدبك المتناوب مع الزمن الموضعي..

الشكل الخامس:

١- دبك يمنى، ٢- زحن يمنى، جانبي أو موضعي، ٣- زحن يسرى كذلك، ٤- زحن يمنى، كذلك، ٥- زحن يسرى كذلك، ٦-دقرة أس.

هنا تعقيل للدبك، إذ يكون في الخطوة الأولى فقط، ثم يأتي الزحن، فالدقرة..

* * *

٢٨- دلعونا محردة

وهي دبكة سداسية، وتقوم على المشي أمام، والرجوع بين فتر دبك؛ اذان الشروع فيها برفع القدم في (١)، ثم الدبك بها في (٢)، ؛ معاودة الدبك في (٥) قبل الرجوع وراء.

١- رفع يمنى، ٢- الدبك بها، ٣- زحن مشي أمام يمنى، ٤-زحن مشي أمام، يسرى، ٥- دبك يمنى، ٦- رجعة يسرى إلى الوراء.

* * *

٢٩- دبكة القلمون

وهي سداسية أيضاً، وتقوم على الزحن الموضعي، ثم الزحن وراء أمام على النحو التالي:

١- زحن موضعي يمنى، ٢- زحن موضعي يسرى، ٣- زحن يسرى إلى الوراء، ٤- زحن يمنى إلى الأمام، ٥- اليسرى من جديد إلى الوراء، ٦- دقرة، وحطّ.

ولها شكل آخر فيه الحورانية، هو :

١- زحن يمنى، موضعي أو جانبي، ٢- زحن يسرى كذلك، ٣- زحن يمنى كذلك، ٤- زحن يسرى كذلك، ٥- نقرتان باليمنى أمام، ٦- دقرة، وحط.

وهي فنية، ورشيقة.

* * *

٣٠- دبكة دير عطية

وهي الدبكة السريعة، أو كما يقولون في دير عطية عنها (الخفيفة)، في مقابل دبكة الموصود، التي هي دبكة بطيئة، ويقولون عنها (الثقيلة)، وسبق تدوينها، وهي من قيمة ٤/ ٤، في حين هذه الدبكة الحقيقية، أو النقل السريعة من قيمة ٨/ ٦؛ وهي تشبه دلعونا محردة التي سبق عرض طاقمها، ولكن الشروع هنا برفع أمام ودبك، ثم زحن دون معاودة الدبك.

١- رفع يمنى إلى الأمام، ٢- الدبك بها، ٣- دقرة وحطّ، ٤- زحن يمنى جانبي، ٥- زحن يسرى جانبي، ٦- زحن يمنى جانبي.

ثم تعاد، وهي جد رشيقة.

* * *

٣١- دبكة اللالا

وهي دبكة سداسية، ونجدها في طرطوس، وقراها، وتقوم على الدبك بعد النحنحة، أي الثني الناعم، والموسق للركب، تارةً مع المشي

أمـام، و الرجـوع وراء، وتـارة مع حـمل البـدن بعـد النحنحـة، ثـم الدبك، واليدان فيها الرأس، أو وراء الظهر، كما يظهر فيها هز الأكتاف، الصدر، والبطن، ولها شكلان.

الشكل الأول:

١- يمنى مشي أمام، ٢- يسرى مشي أمام، ٣- يمنى رجوع وراء، ٥- نحنحة، أي ثني ناعم للركب، واعتدال، ٦- الدبك باليمنى.

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- زحن باليمنى، موضعي أو جانبي، ٣- زحن باليسرى كذلك، ٤- زحن يمنى كذلك، ٥- حنية النخة، ٦- دقرة أس.

* * *

٣٢- دبكة السارحة

وهي أيضاً دبكة سداسية، ونجدها في اللاذقية، وقراها، وتقوم أيضاً على الدبك أمام، ثم الزحن، لتنتهي تارة بالحط أمام، وتارةً بالنقرة، أو النقرتين أمام، من هنا أشكالها.

الشكل الأول:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- يمنى زحن، موضعي أو جانبي، ٣-يسرى زحن كذلك، ٤- يمنى زحن كذلك، ٥- يسرى زحن كذلك، ٦- ٦- حطّ بدن دقرة..

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- يمنى زحن، موضعي أو جانبي، ٣-يسرى زحن كذلك، ٤- يمنى زحن كذلك، ٥- يسرى زحن كذلك، ٦- نقرة أمام..

الشكل الثالث:

دبك باليمنى أمام، ٢- يمنى زحن، موضعي أو جانبي، ٣- يسرى زحن كذلك، ٤- يمنى زحن كذلك، ٥- نقرة أمام، ٦- نقرة أمام..

* * *

٣٣- الهولية

وهي دبكة حورانية، ونجدها في جبل العرب، وقراه، وتؤدى على أغنية (طوعني معاك × في جيش الفدائية)، وتقوم على الزحن، والدبك، ولها عدة أشكال.

الشكل الأول:

١- زحن يمنى، موضعي أو جانبي، ٢- زحن يسرى كذلك، ٣- زحن يمنى كذلك، ٤- يمنى دبك، ٥- دقرة وحط، ٦- دبك يمنى..

الشكل الثاني:

١- يمنى زحن أمام، ٢- يسرى زحن وراء، أي رجوع، ٣- يمنى زحن أمام، ٤- يمنى دبك، ٥- دقرة وحطّ، ٦- دبك يمنى.

* * *

وهي سريعة نسبياً، وترقص في صفين متقابلين، يرقصان خطواً، ورجوعاص؛ ثم يصيران نصف حلقة دائرية..

٣٤- دبكة دلعونا في جبل العرب

وهي دبكة سداسية، نجدها في جبل العرب، و قراها؛ وتتميز بالمشط أمام الشائعة عنده. والرجوع مع الهجمات التي تميز رفصهم.

١- مشط يمنى أمام، ٢- رجعة باليسرى وراء، ٣- هجمة يمنى مشي أمام، ٤- هجمة يسرى مشي أمام، ٥- دبك باليمنى، ٦- رجعة بكل البدن على اليمنى.

وهي فنية، وسريعة نسبياً.

* * *

٣٥- الدبكة الجبلية

ونجدها في جبل العرب أيضاً، وهي أكثر سرعة من (دبكة دلعونا) السابقة، وتقوم على الهجمة، والرجعة أيضاً، مع نشلة تهواية[١٨]، التي يتفنن بها الجبليون، و تبدأ عادة من هجمة نقر دابك..

١- هجمة نقرتان باليمنى دابكتان، ٢- رفع يمنى نشلة تهواية، ٣-حطها في مكانها، ٤- رجعة باليسرى إلى الوراء، ٥- رجعة باليمنى إلى الوراء، ٦- هجمة يسرى أمام.

وعادة تؤدى هاتان الرقصتان بعد (دبكة الشمس) الشهيرة عندهم، وسبق أن نشرنا طواقم أشكالها فوق..

* * *

٣٦- كرجة زيدل

وهي دبكة سداسية، ويقال لها عندهم (كرجة يارجا)، وتقوم على الزحن، ثم الدبك، مع إيقاع ظاهر بالأرجل، ولحش البدن رفعاً، وخفضاً، ولها شكلان.

الشكل الأول:

١- زحن موضعي يمنى، ٢- زحن موضعي يسرى، ٣- دبك يمنى أمام وهجمة لحش، ٤- رجوع بالبدن أس، ٥- دبك يمنى أمام، ولحش بدن، ٦- رجوع بالبدن أس.

الشكل الثاني:

١- زحن موضعي يمنى، ٢- زحن موضعي يسرى، ٣- لحش بدن على اليمنى دبك، ٤- لحش بدن على اليمنى دبك، ٥- لحش بدن على اليسرى، ٦- لحش بدن على اليسرى.

أي أن (لحش البدن) الذي هو من صور الهجمة، هو على رجل واحدة، تارة اليمنى مع دبك (دم دم)، وتارة واليسرى دون دبك (تك تك)..

* * *

٣٧- كرجة طرطوس

وهي سداسية أيضاً، وسريعة، وتقوم في الأساس على التهواية مع الخطو على الشكل التالي:

١- يمنى خطو، جانبي أو أمام، ٢- يسرى خطو، جانبي أو أمام، ٣- يمنى كذلك، ٤- يمنى إلى الهواء، ٥- خفض اليمنى على الأرض، ٦- يسرى حط..

وهي موقعة فنية، وجميلة..

* * *

٣٨- كرجة الشيخ بدر

وهي دبكة سداسية من منطقة الشيخ بدر قرب طرطوس؛ ويصاحبها هز أكتاف، وتتميز بخطوة كرجة ظاهرة، أي خطو مشي نصف راكض، ثم خطوة رجوع، فدبك:

١- حط موضعي يمنى مع سحب يسرى الهواء إليها، ٢- حطّ موضعي يسرى مع سحب يمنى هواه إليها، ٣- كرج باليسرى إلى الأمام،

٤- كرج باليمنى إلى جنبها، ٥- الرجوع باليسرى إلى الوراء، وحطّ يمنى، ٦- الدبك باليسرى أمام.

وهي موقعة، ومزركشة، وجميلة.

* * *

٣٩-شبة الشيخ بدر

وهي دبكة سداسية، وسريعة نسبياً، تبدأ من مشط زحن على الأرض، ثم تهواية، فدبك.

١- زحن على المشط يمنى، موضعي أو جانبي، ٢- زحن على المشط يسرى كذلك، ٣- زحن على المشط يمنى كذلك، ٤- زحن على المشط يسرى كذلك، ٥- يمنى هوائية أمام، وسحبها تهواية وراء، ٦-الدبك بها.

* * *

٤٠- نخة الشيخ بدر

وهي دبكة سداسية، ولكنها بطيئة، وفيها ليونة وفن، إذ تقوم على ثني الركب المسمى عندهم في منطقة الشيخ بدر (النخة)، وهي ثني ركب لين، ناعم، و موقع يتبعه عادة تحرك نحو الدبك أو نحو النقر أمام.

١- نخة، أي ثني الركبتين اللين، ٢- اليسرى إلى الأمام، ٣-نختان سريعتان، ٤- اليسرى إلى الوراء، ٥- نقر موضعي بها، ٦-الدبك بها.

وتؤدى إما في صفين متقابلتين، أو في حبل مودّع من الجنسين، بنت وشاب، ويدخلها أحياناً الزخ المتتالي، و رمي الجسم حتى القرفصاء..

* * *

٤١- مثلثة الشيخ بدر

وهي أيضاً سداسية، ولكنها يمكن أن تؤدى ثمانية، أي من طاقم ثماني[١٩]، وتقوم على الزحن ثم التهواية على الكاحل، أو على تهواية أرض تستغرق طاقمها السداسي.

الشكل الأول:

١- زحن يمنى، موضعي أو جانبي، ٢- زحن يسرى كذلك، ٣-اليمنى على الكاحل أمام، ٤- اليمنى إلى الوراء تهواية، ٥- تعاد اليمنى على الكاحل أمام، ٦- الدبك بها.

الشكل الثاني:

١- شد بدن على اليمنى المشدودة عامودياً، ٢- اليسرى إلى الوراء مشدودة تهواية أرض، ٣- شدّ البدن على اليمنى عامودياً، ٤-اليسرى إلى الأمام مشدودة تهواية أرض، ٥- شد البدن على اليمنى، ٦- الدبك باليسرى..

أي أنها في الأساس تهواية أرض[٢٠]..

* * *

٤٢- المثلثة الثمانية

وقد تكرم الأستاذ (ياسين سلمان) من منطقة الشيخ بدر، فأدى لنا المثلثة الثمانية. فكانت على النحو التالي:

---

(١٩) وفيه تبطيء للزحف، فالكاحل، فالدبك، انظر(٤٢).

(٢٠) تهواية أرض هي إرجاع اليسرى أو اليمنى مشدودة إلى الوراء، مع شد الأخرى عامودياً إلى الأرض، بحيث تظل القدمان كلتهما على الأرض، أو مشدودتين إليها، ونجدها في إدلب، وعفرين، والشيخ بدر وغيرها..

١- زحن يمنى جانبي، ٢- زحن يسرى جانبي، ٣- رفع اليمنى أمام، ٤- وضعها على الكاحل أمام، ٥- إرجاع اليمنى وراء تهواية، ٦-وضعها من جديد على الكاحل أمام، ٧- رفع اليمنى، ٨- الدبك بها..

وللتاريخ والذكرى نقول أن هذه الدبكات الأربع الأخيرة من منطقة الشيخ بدر حققناها على الأستاذ (ياسين سلمان)، كما تكرم صديقنا الأستاذ (كامل اسماعيل) الخبير بالفنون الشعبية، و الفولكلور، وساعده في أداء بعضها.

* * *

٤٣- الدبكة الثمانية

وهي من طاقم ثماني، وغيرها في تل كلخ، وعفرين وغيرهما، وتقوم على (الدبك المتصالب) الذي تتفنن به تل كلخ، ثم النقر أمام والحطّ، أو على تهوية أرض، وقفز، ثم الدبك المتصالب..

الشكل الأول:

١- دبك باليسري على اليمين متصالبة مع اليمنى، و حطّ، ٢- تعاد نفس الحركة الدابكة، ٣- دبك باليمنى موضعي، و حطّ، ٤- شلفة باليمنى لفوق، ودبك باليسرى، ٥- نقرة أمامية باليمنى، ٦- حطّ جسم على النقرة، ٧- تقديم اليمنى هوائية إلى الأمام، ٨- مشي دبك بكاحلها إلى الأمام..

الفن هنا في الدبك المتصالب، ثم الشلفة[٢١]، ثم النقر أمام والذي يعتبر مثل الدبك، والكاحل أمام، الذي يعتبر أيضاً مثل الدبك.

---

(٢١) الشلفة، أو الغرف، وهي رفع القدم لفوق مع اشعار بأنها تغرف من الأرض شيئاً حتى مستوى الركبة، و الحركة فيها هوائية جانبية، لأنها غالباً من نوع التصالب، أو توحي بالتصالب.

الشكل الثاني:

١- يسرى دبك موضعي، ٢- مدّها إلى الأمام، ووضعها على الكاحل تهواية أرض، ٣- رجوع باليمنى إلى الوراء، ٤- مدّ كاحل اليسرى تهواية أرض أمام، ٥- دبك باليمنى، مدّ اليمنى، ٧- قفزة على اليسرى، ٨- دبك متصالب باليمنى، أي يمنى على الشمال..

الفن هنا في التهواية، ثم الدبك المتصالب.

* * *

٤٤- دبكة زين يابا الثمانية

وهي الدبكة التي صمما المرحوم (عمر البطش) لأغنية (زين يابا زين زين × زين الأسمر زين)، وقدمت في حفلات الاستقلال وقتها، هي بطيئة نسبياً، ومن قيمة ٨/٤.

١- دبك باليمنى موضعي، ٢- نقرة باليسرى أمام، ٣- اليسرى إلى الوراء، ٤- قفز ورفع اليمنى إلى الأمام، ٥- زحن يمنى جانبي، ٦-زحف يسرى جانبي، ٧- يمنى سريعة ثم تلاحق خطى، ٨- دبكتان سريعتان يمنى ويسرى موضعيتين.

والفن فيها أنها تقفل بدبكتين سريعتين يمنى ويسرى، ثم تفتتح بدبك باليمنى، ونقر باليسرى، وهكذا..

* * *

٤٥- دبكة يابا

وهي أيضاً من تصميم[٢٢] المرحوم (عمر البطش) لأغنية يابا، ولكنها رباعية، وتتسلسل في تشكيلات، وأشكال..

(٢٢) كان الفنان المرحوم (عدنان منيني) زوّدَنا بهما، ونشرناهُما في كتابنا تراث الدبكة، السابق الذكر، ص ١١٢ ومابعدها، فاقتضى التنويه.

الشكل الأول:

١- يمنى موضعي، ٢- يسرى موضعي، ٣- يمنى خطوة إلى الأمام، ٤- يسرى قربها.

الشكل الثاني:

١- يمنى موضعي، ٢- يسرى إلى الأمام، ٣- يمنى جانبي إلى اليمين، ٤- يسرى قربها.

الشكل الثالث:

١- يمنى موضعي، ٢- يسرى إلى الأمام، ٣- يمنى جانبي إلى الشمال، ٤- يسرى قربها.

الشكل الرابع:

١- يمنى موضعي، ٢- يسرى إلى الأمام، ٣- يمنى رجوع إلى الوراء، ٤- يسرى رجوع إلى الوراء.

حيث نلاحظ في الشكل ٢ و٣، الخطو الجانبي تارة إلى اليمين، وتارة إلى الشمال، وفي الشكل ٤، يصير رجوعاً إلى الوراء..

* * *

٤٦- شبة طرطوس

هي دبكة سُداسية، تقوم على زحن جانبي، يتخلله (دبك متتال) على النحو التالي:

١- زحن جانبي يمنى، ٢- زحن جانبي يسرى، ٣- دبك باليمنى، ٤- دبك باليمنى، ٥- زحن جانبي يمنى، ٦- زحن جانبي يسرى.

وهي رشيقة، وموقعة، و سريعة نسبياً.

* * *

٤٧- قوصار رقاوي سريع

وهو دبكة سداسية تقوم على الدبك المتتالي، يتخلله تهواية ورفع بدن، على النحو التالي:

١- يمنى دبك أمام، ٢- يمنى دبك أمام، ٣- يمنى إلى الوراء تهواية، ٤- رفع بدن، ٥- دبك باليمنى، ٦- دقرة اس.

وهي سريعة، و رشيقة..

* * *

٤٨- الدارجة الرقاوية

وهي دبكة سداسية، سريعة أيضاً، وتقوم على (الدبك المتتالي) في القفل، والشروع، مع رجعة وكسر ركب، أي ثني حاد وسريع للركب، على الشكل التالي:

١- دبك باليمنى، ٢- رجعة وكسر ركب، ٣- خطو موضعي، يمنى ويسرى، سريع، ٤- قفز بتلاحق الخطى، ٥- دبكتان سريعتان باليمنى، ٦- دبك باليمنى.

وتكون مصحوبة بالهزوزة، و هز الأكتاف عند كسر الركب، والدبك المتتالي.

* * *

٤٩- ماني دير الزور

وهي دبكة سداسية سريعة نسبياً، وتقوم إما على دبك متتالٍ مع تهواية، أو دبك متتال مع تلاحق خطى، وفي الحالتين حط بدن.

الشكل الأول:

١- يمنى مع حط بدن ودبك سريع أمام، ٢- يمنى دبك أمام،

٣-يمنى دبك أمام، ٤- يمنى دبك أمام، ٥- رفع يسرى تهواية موضعي، ٦- وضعها مع دبك سريع أمام.

الشكل الثاني:

١- هز الأكتاف على سكنة، ٢- يمنى دبك أمام، ٣- يمنى دبك أمام، ٤- تلاحق خطى دت، ٥- يمنى دبك، ٦- حطّ بدن..

* * *

٥- جرن ومعضد دير الزور

وهي دبكة دير الزور، ونجدها في الجزيرة العليا، وهي سداسية؛ وتتميز بدبك (الحجل) المتالي، وحمل البدن والهويّ به، مع هزّ الأكتاف، وتؤدى في صف متلاحم، متكاتف كفا بكف، ولها عدة أشكال. بعضها صاخب..

الشكل الأول:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- دبك باليسرى أمام، ٣- دبك باليمنى كذلك، ٤- رفع يسرى إلى الأمام، ٥- إرجاعها إلى الوراء، ٦- الدبك بها.

أي أن الدبك هنا هو ما يسمّى بـ(دبك الحجل) المتتالي باليمنى، فاليسرى، فاليمنى، مع معاودة الدبك باليسرى بعد رفعها إلى الأمام، وإرجاعها إلى الوراء.

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- دبك باليسرى أمام، ٣- كسر ركب ونزول، ٤- رفع بدن ويمنى ويسرى موضعي سريعتان، ٥- دبك باليمنى، ٦- دقرة أس...

أي أن الدبك المتتالي هنا صار موقعاً مع كسر الركب، ورفع البدن.

الشكل الثالث:

١- دبك باليسرى أمام، ٢- دبك باليسرى أمام ٣- رفع اليمنى إلى الأمام، ٤- قفز بتلاحق الخطى، ٥- دبك باليسرى أمام أيضاً ورفع بدن، ٦- دقرة، وحطّ.

الدبك هنا ليس (دبك حجل)، ولكنه متتالٍ، وموقع باليسرى، مع رفع، وقفز، ودقرة وحطّ

٥١- دبكة الحجل من درعا

وهي دبكة سداسية صاخبة، وتقوم على تتالي الدبك في كافة خطوات طاقمها تقريباً؛ وهذا هو المقصود من دبك حجل، أي الدبك المتتالي الوقع..

١- دبك باليسرى مشي أمام، ٢- دبك باليمنى مشي أمام، ٣-دبك باليسرى مشي أمام، ٤- دبك باليمنى مشي أمام، ٥- رفع اليسرى إلى الأمام، ٦- الدبك بها.

وتكون عادةً في كرج، أي خطو نصف راكض، في حلقة، أو نصف حلقة، والأيدي متشابكة بعضها ببعض.

* * *

٥٢- دبكة حران العواميد

وهي دبكة سداسية، وفيها دبك متتال بعد الزحن الجانبي، ولذلك يبدو عليها الهرج والمرج اللذان للغوطة..

الشكل الأول:

١- يمنى زحن جانبي، ٢- يسرى زحن جانبي، ٣- يمنى زحن

جانبي، ٤- يسرى هواء أمام، ٥- الدبك باليسرى، ٦- يسرى أيضاً دبك.

أي أن الهواء أمام هنا في الرابعة، والدبك المتتالي في الخامسة، والسادسة.

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- دقرة أس، ٣- دبك باليسرى أمام، ٤- دبك باليمنى أمام، ٥- ثني ركب وحط، ٦- دقرة أس.

أي أن الدبك هنا موقع، ومتناوب، ومتتال بين الدقرة، وثني الركب، ثم الدقرة.

الشكل الثالث:

١- دبك باليسرى، ٢- زحن يمنى جانبي، ٣- زحن يسرى جانبي، ٤- زحن يمنى كذلك، ٥- ثني ركب وحطّ، ٦- دقرة أس.

أي أن الدبك هنا متقن، وفي الشروع؛ ويليه زحن، وثني ركب، ودقرة.

الشكل الرابع:

١- زحن يمنى جانبي، ٢- زحن يسرى جانبي، ٣- زحن يمنى كذلك، ٤- رفع يسرى هواء إلى الأمام، ٥- وضعها أمام، ٦- سحبها إلى الوراء.

وهو شكل فني يخلو من الدبك، وجدنا مثيلاً له في قرى وادي بردى؛ وعادة يتبعه طاقم يتممه، ويحوي على الدبك، على الشكل التالي:

١- زحن يمنى جانبي، ٢- زحن يسرى جانبي، ٣- زحن يمنى كذلك، ٤- زحن يسرى كذلك أيضاً، ٥- رفع يمنى إلى الأمام، ٦-الدبك بها.

أي هو تقريباً نفس الحورانية، و لكن رقصت في طاقٍ رديف..

* * *

٥٣- دبكة الحنة في حوران

وتكون بعد التهادي بمراوحة وراء أمام، مع تلاحق خطى، وغيرهما، فينتظم الدبك على النحو التالي:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- دقرة أس، ٣- دبك باليمنى كذلك، ٤- زحن يمنى جانبي، ٥- زحن يسرى كذلك، ٦- زحن يمنى كذلك.

أي أن الدبك المتتالي هنا موقع بالدقرة، يتبعه زحن جانبي.

* * *

٥٤- الدبكة البدوية في الميادين

وهي دبكة سداسية موقعة، وتتميز بالتهواية، و كسر الركب، أي ثني الركب الحاد، والسريع؛ ويدخلها هز الأكتاف، و الصدر، و حمل الجسم، والهوي به، وتبدأ من رفع يمنى إلى الأمام.

١- رفع اليمنى إلى الأمام، ٢- تهواية بها إلى الوراء، ٣- الدبك بها، ٤- اليمنى واليسرى بمكانهما على الأرض، ٥- دبك باليمنى قرب اليسرى، ٦- كسر ركب، وحطّ.

وهي رشيقة، وموقعة.

* * *

٥٥- الولدة الحلبية

وهي دبكة سداسية بطيئة نسبياً، وتقوم في الأساس على الخطو الشيخاني، ولها أشكال.

الشكل الأول:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- دقرة أس، دبك باليسرى كذلك، ٤-دقرة أنس، ٥- دبك باليمنى، ٦- دبك باليمنى أيضاً.

أي أن الدبك هنا موقع، وموزع على (مسافتين طويلتين)، ثم (مسافتين قصيرتين) في المكان.

الشكل التالي:

١- يمنى أمام، ٢- يمنى وراء، ٣- يسرى أمام، ٤- تلاحق خطى يمنى يسرى، ٥- دبك باليمنى، ٦- دبك باليمنى أيضاً.

الشروع هنا بزحن يسمى بارم قبا، أي زحن باليمنى أمام، فوراء، ثم يسرى، والقفل هنا دبك متتال باليمنى..

* * *

٥٦- الصاجية الحلبية

وهي دبكة سداسية، وخطواتها شيخانية، وتقوم على بارم قبا، أي تقديم القدم، ثم إرجاعها إلى مكانها؛ ولها أشكال، وتؤدى في حلقة دابكة، أو في صفين متقابلين.

الشكل الأول:

١- يمنى أمام، ٢- دبك باليسرى أمام، ٣- إرجاعها هوائية، ٤-حطّها مكانها، ٥- زحن يمنى جانبي، ٦- زحن يسرى جانبي.

أي أن الخطو هنا احتفاء بالخطوة الدابكة.

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، دقرة أس، ٣- دبك باليسرى أمام، ٤-دقرة أس، ٥- زحن يمنى جانبي، ٦- زحن يسرى جانبي.

أي أن الخطوة الدابكة هنا موقعة بين دقرتين، وزحن جانبي..

* * *

٥٧- دبكة المفتول من الرقة

وهي دبكة سداسية سريعة، وتقوم على خطو راكض في حلقة دائرية مغلقة، من الجنسين شباب وبنات. يمسكان بأيدي بعضهما بعضاً، والدبك فيها متتال في الخامسة، و السادسة.

١- خطو راكض جانبي يمنى، ٢- خطو راكض جانبي يسرى، ٣- خطو راكض جانبي يمنى، ٤- خطو راكض جانبي يسرى، ٥- دبك باليمنى موضعي. ٦- دبك باليسرى موضعي.

وهي رشيقة، وموقعة.

٥٨- دبكة ببوري من زيدل.

وهي دبكة سداسية شهيرة من زيدل، ومتوارثة، وتؤدى على أغنية (ببوري ببوري)، ولها شكلان.

الشكل الأول:

١- مشي يمنى أمام، ٢- مشي يسرى أمام، ٣- دبك باليمنى أمام، ٤- دبك باليمنى أمام أيضاً، ٥- دبك باليسرى أمام، ٦- دبك باليسرى أمام أيضاً.

أي أن الدبك المتتالي هنا هو باليمنى مرة، ثم باليسرى مرة أخرى، أي دمان ثم تكان، مثل الدبك المتتالي في (كرجة زيدل) التي سبق عرضها،

والمشي هنا مفتول، أي ينشعر بحمل البدن، ولحشه؛ وهذا الشكل يؤدى في نصف حلقة دائرية . .

الشكل الثاني:

١- دبك باليمنى أمام، ٢- زَحن موضعي باليسرى، ٣- دبك باليسرى أمام، ٤- زحن جانبي يمنى، ٥- زحن جانبي يسرى، ٦-زحن جانبي يمنى . .

الزحن في هذا الشكل يصاحبه (حمل البدن)، وحطّه، ويؤدى هذا الشكل في صفين متقابلين . .

* * *

* قرأت كتاب الأستاذ عدنان بن ذريل: (الموسيقى في سورية)، فوجدت فيه جهداً عظيماً، و بحثاً قيماً، فقد أحاط الأستاذ ابن ذريل بالموضوع من جميع نواحيه الأدبية، و الموسيقية، ولاعجب فالأستاذ عدنان بن ذريل قبل أن يكتب في الموسيقى هو ناقد موسيقى، ومطلع على سائر النغمات والايقاعات، وقد شارك في كثير من الحفلات الموسيقية العامة بجهده، وعزفه، وايقاعه. -

مجدي العقيلي

* كتاب: (القبا والشيخاني) تأليف الأديب الفنان الأستاذ عدنان بن ذريل ليس إلا بداية طيبة في طريق تسجيل تراثنا الموسيقي والشعبي، وليس بمستغرب أن يتحفنا الأستاذ ابن ذريل بكتاب (القبا والشيخاني) فقد أتحفنا قبله بكتاب (معجم رقص السماح)، وكتاب (الموسيقى في سورية منذ مائة عام) ألقى فيها جميعاً ضوءاً على جوانب من الثقافة الموسيقية والشعبية تعتبر خطوة على طريق المعرفة . .

كامل القدسي

- إن هذه الجهود التي ضمها هذا الكتاب، والكتب الأخرى التي عالج بها سابقاً الأستاذ ابن ذريل القضايا الموسيقية ستكون المورد الذي ستنهل منه الأجيال القادمة؛ وهي وحدها التي تستطيع أن تتغنّى بجهود الأستاذ ابن ذريل في هذا المضمار. -

صميم الشريف

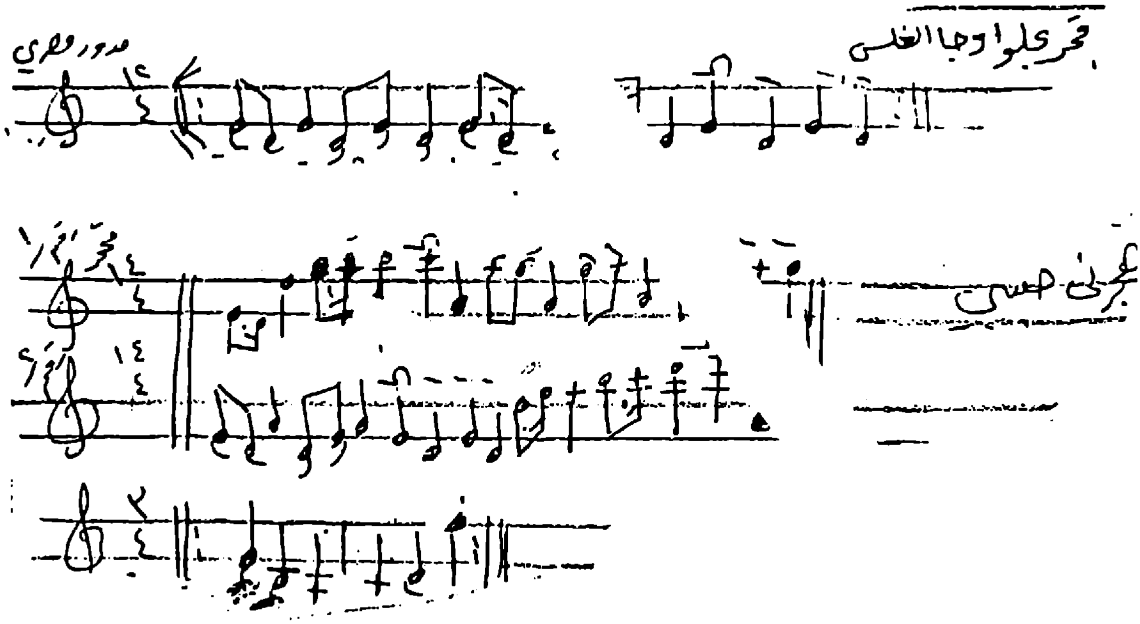
*سعدت أيما سعادة بكتابيك (معجم رقص السماح)، والقبا والشيخاني)، وأنه في غمار كفاحنا المرير لنشر تراثنا العربي التقليدي، والشعبي - الفولكلور- نشعر بدفقات روحانية، ووجدانية عندما نجد بين أيدينا هذا النتاج المقدس، فأهنأ بما كتبت، ولك عند الأجيال القادمة كل التقدير . - .

أحمد شفيق أبو عوف

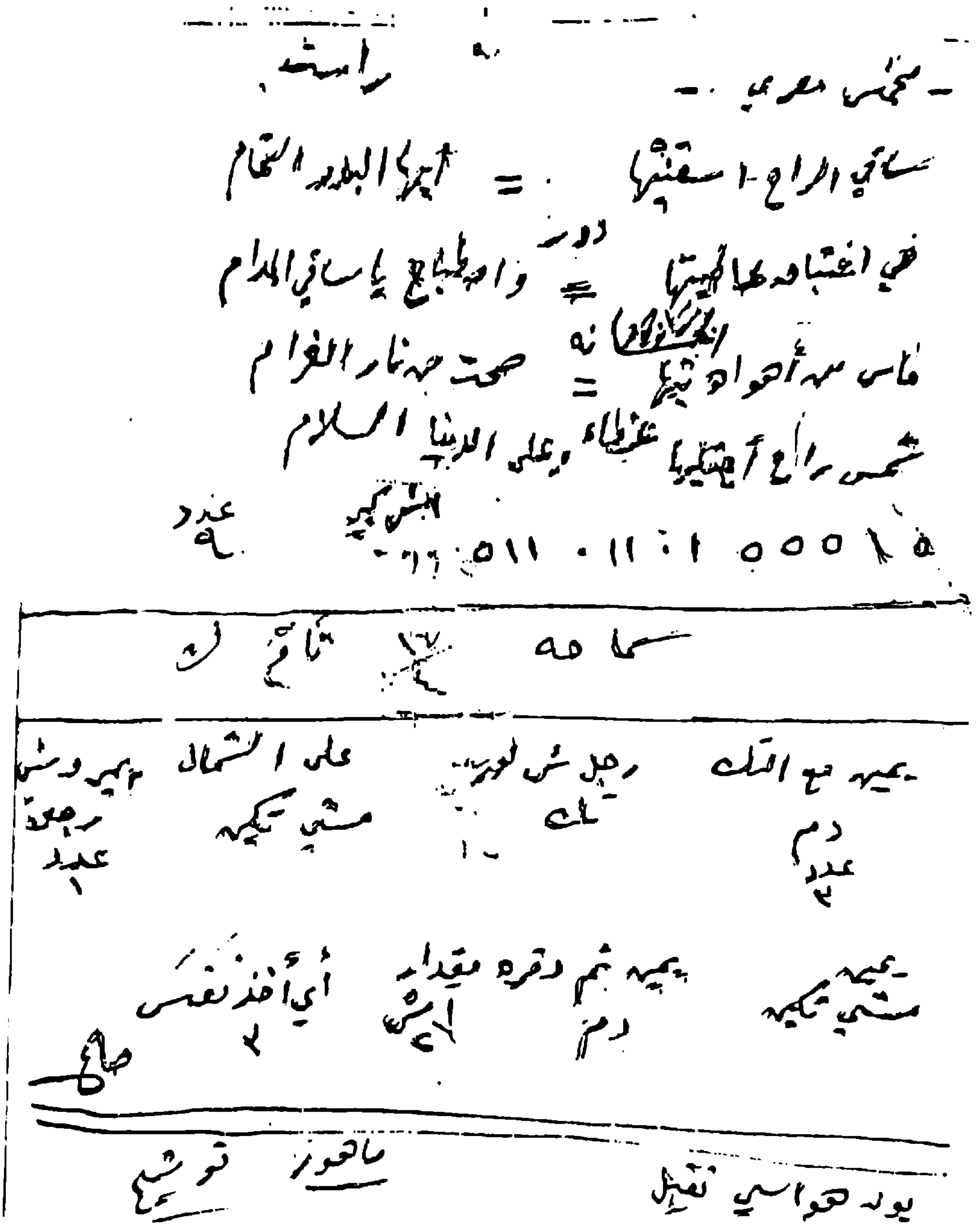
* كتابكم القيم غاية في الجدية، واستقصاء الحقائق العلمية والتاريخية . . وهو بعينه الكتاب الذي كنا نفتقده، ونأمل صدوره وها هو قد ظهر . - .

ابراهيم الدرويش

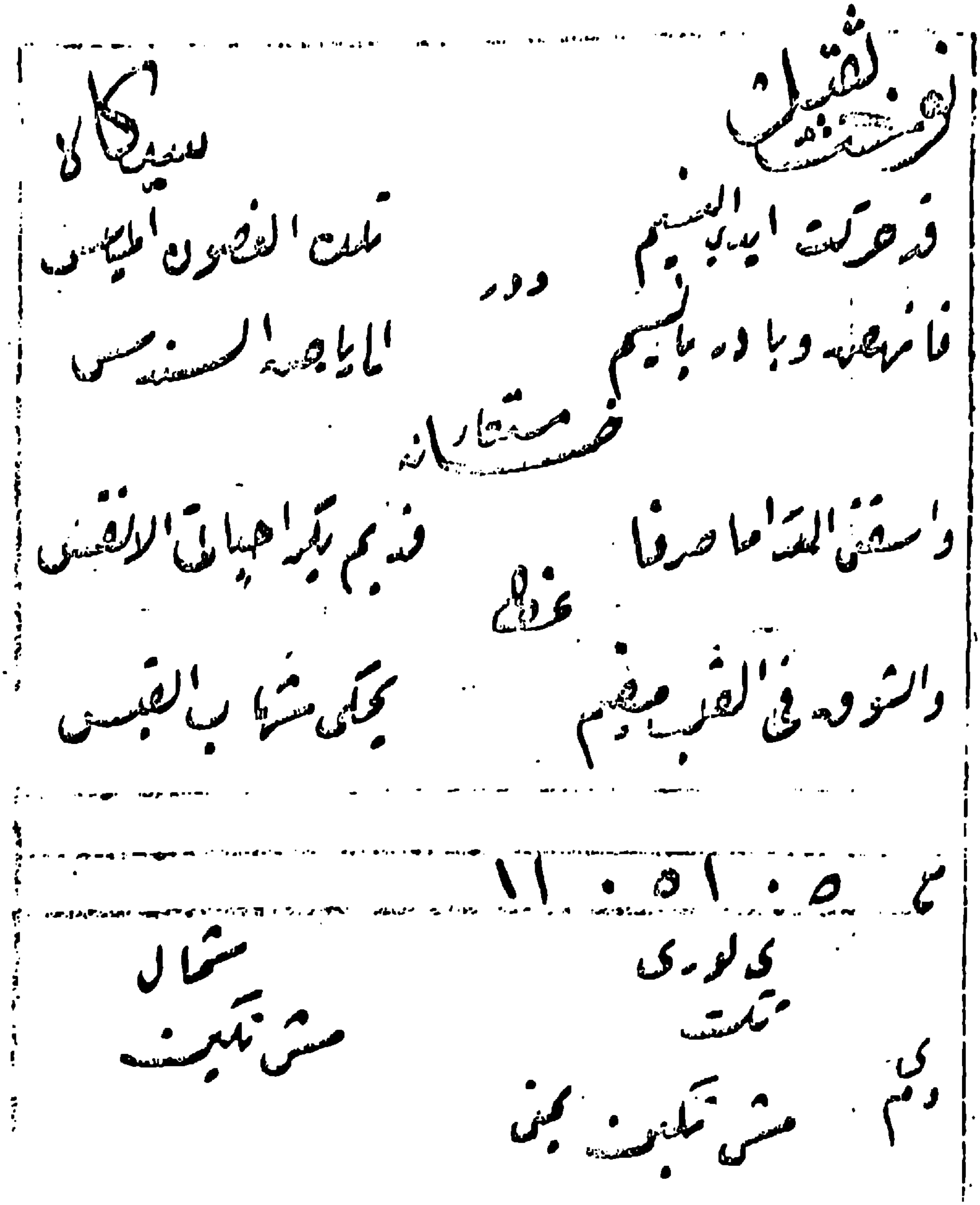
أوضاع راقصة اا



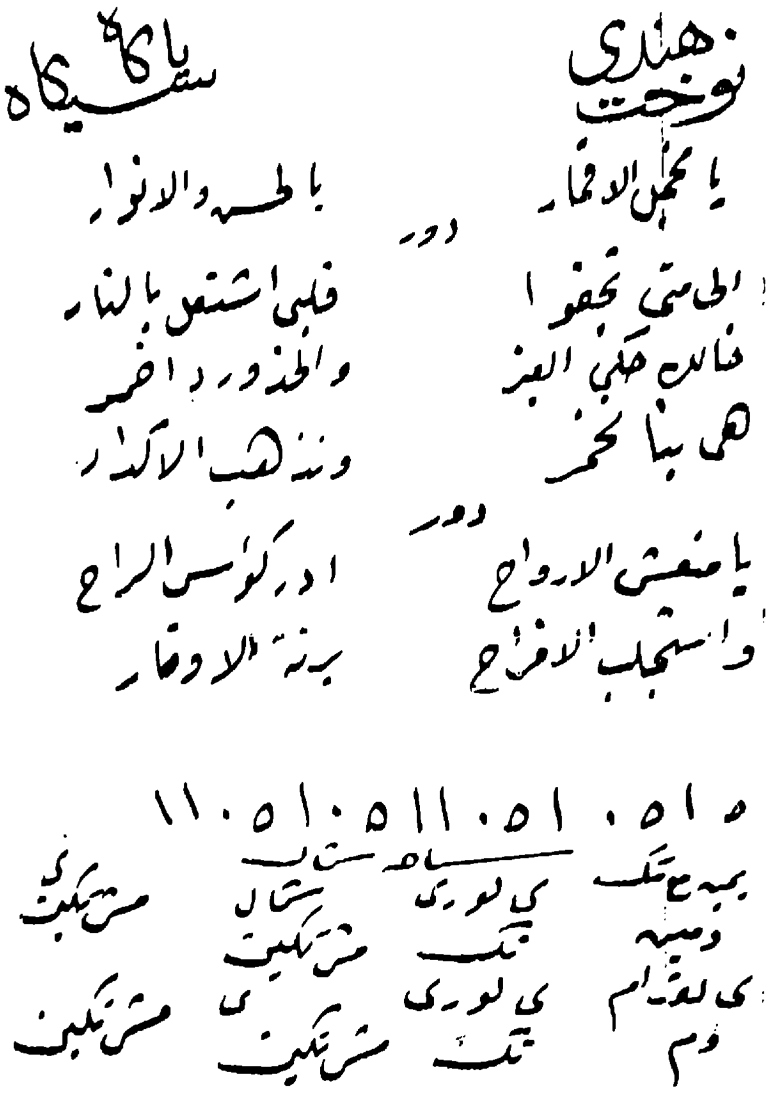
نموذج لتدوين عدنان منيني للسماح بالنوطة الموسيقية



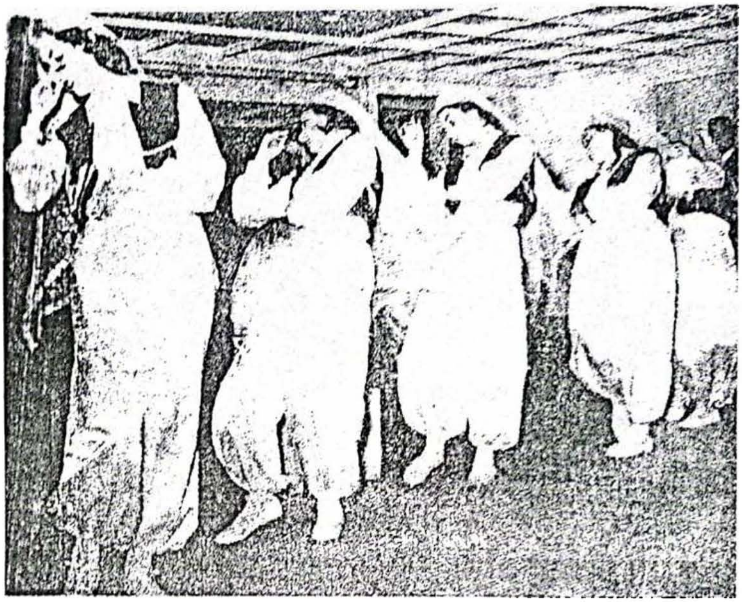
نموذج لتدوين السماح في نسخة أمين الخالدي
الشكل (١)



نموذج لتدوين السماح في نسخة كمال قنواتي
الشكل (٢)

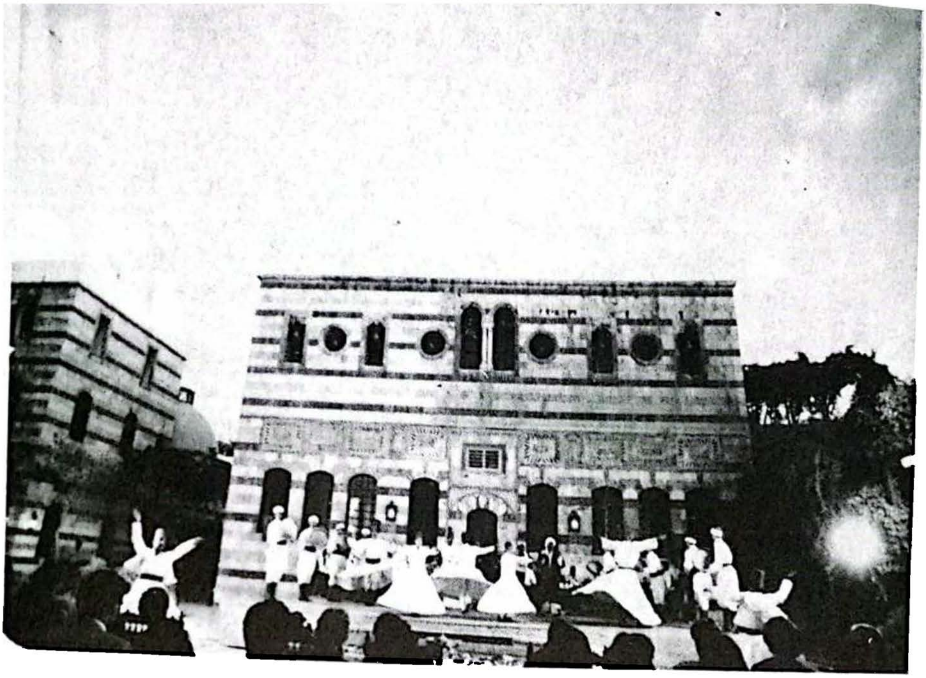


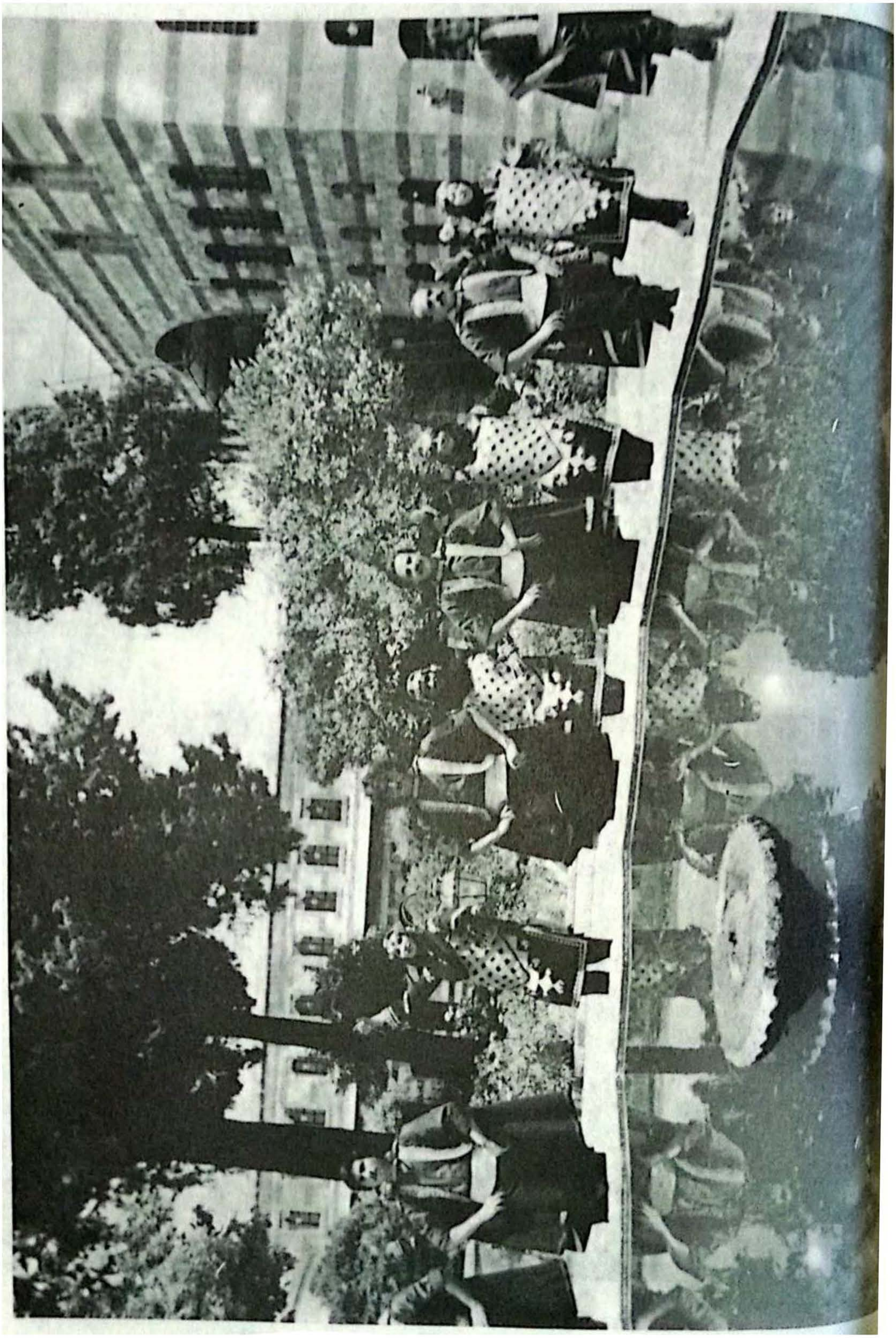
نموذج لتدوين السماح في نسخة حسن بصال
مع تعليق له ورددنا عليه في نص الدراسة عن تدوينات الجذبة
الشكل (٣)

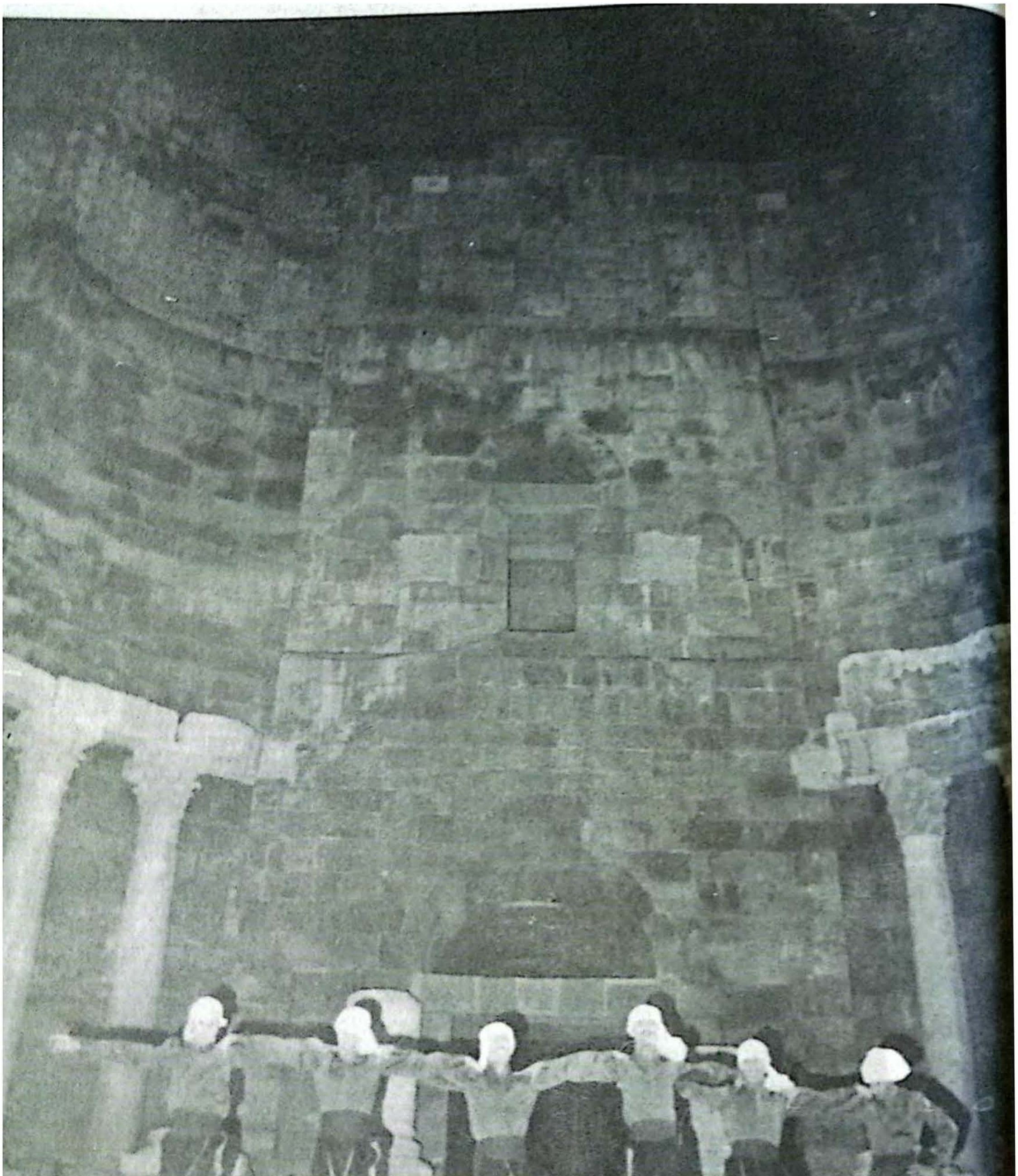


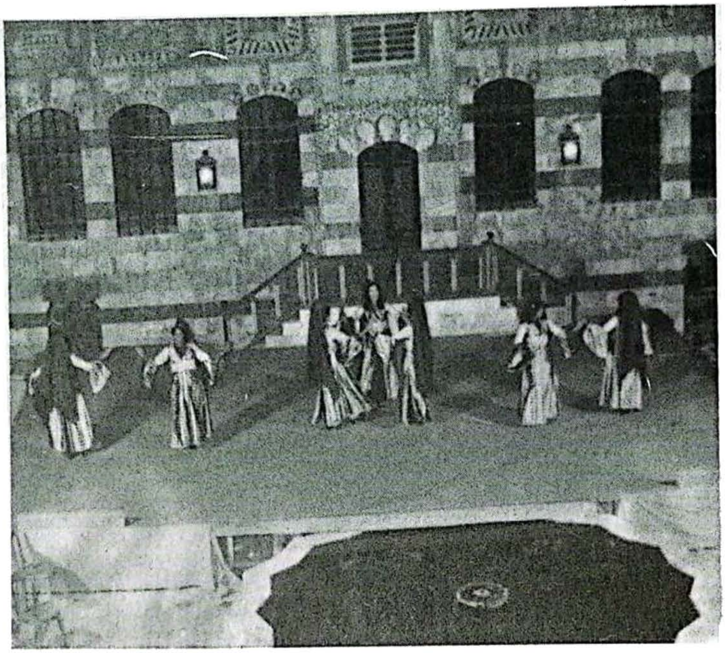
فرقة أمية للفنون الشعبية ترقص السماح
في حفلاتها الأولى في الستينات

صورة تذكارية لفرقة المعهد الموسيقي ترقص السماح
على مدرج جامعة دمشق في الستينات

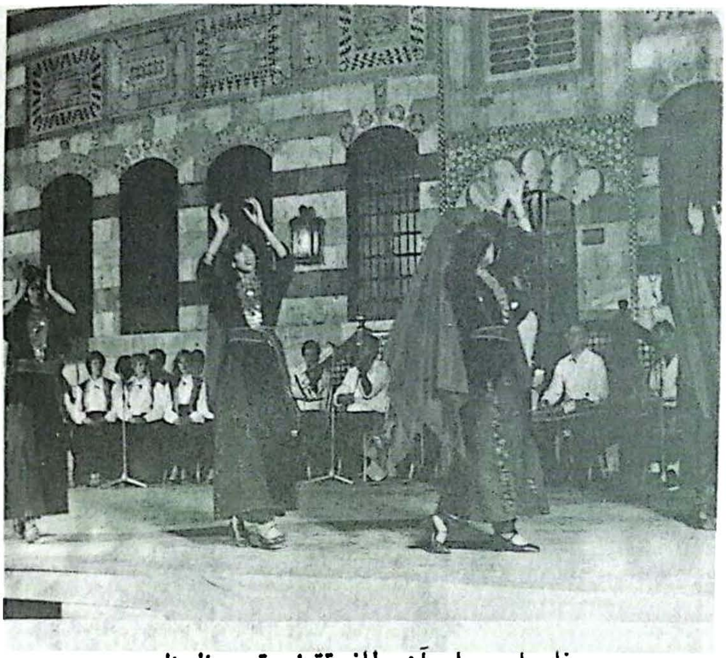







فرقة أمية تؤدي السماح في قصر العظم بدمشق

فاصل سماح لفرقة أمية في قصر العظم بدمشق



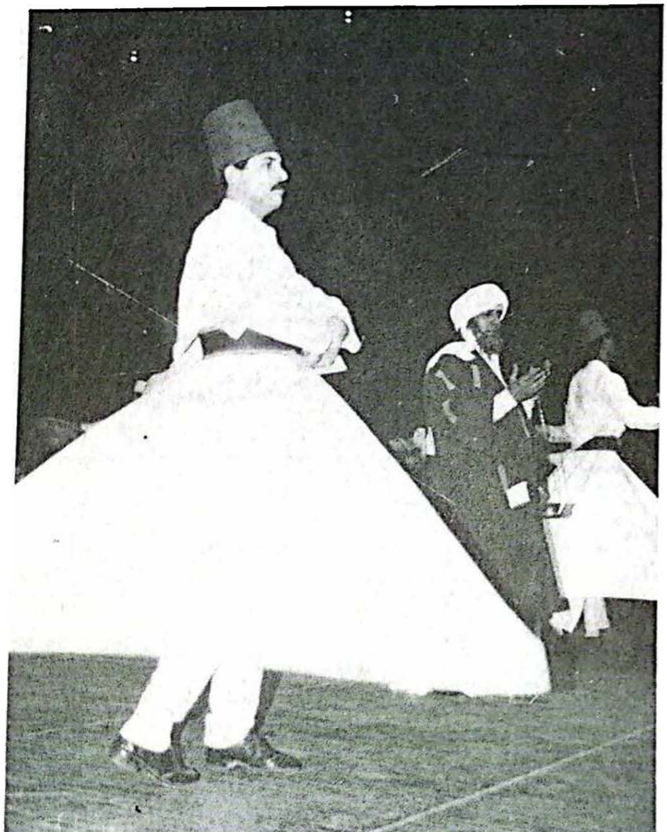
فاصل سماح آخر للفرقة في قصر العظم

فريق فني أهلي في دمشق يؤدي تدريبات في السماح

رقص سماح يؤديه فريق أحد الأندية الفنية بدمشق

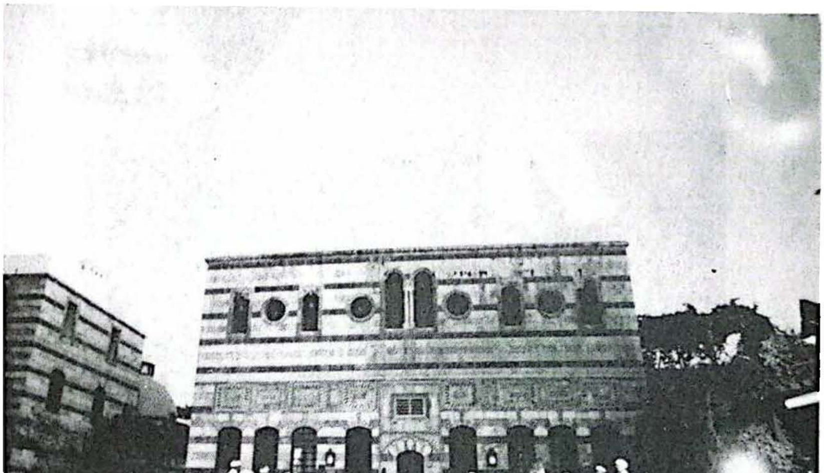
فرقة أمية في لوحة شعبية

ضاربات الصنوج في اللوحة الشعبية

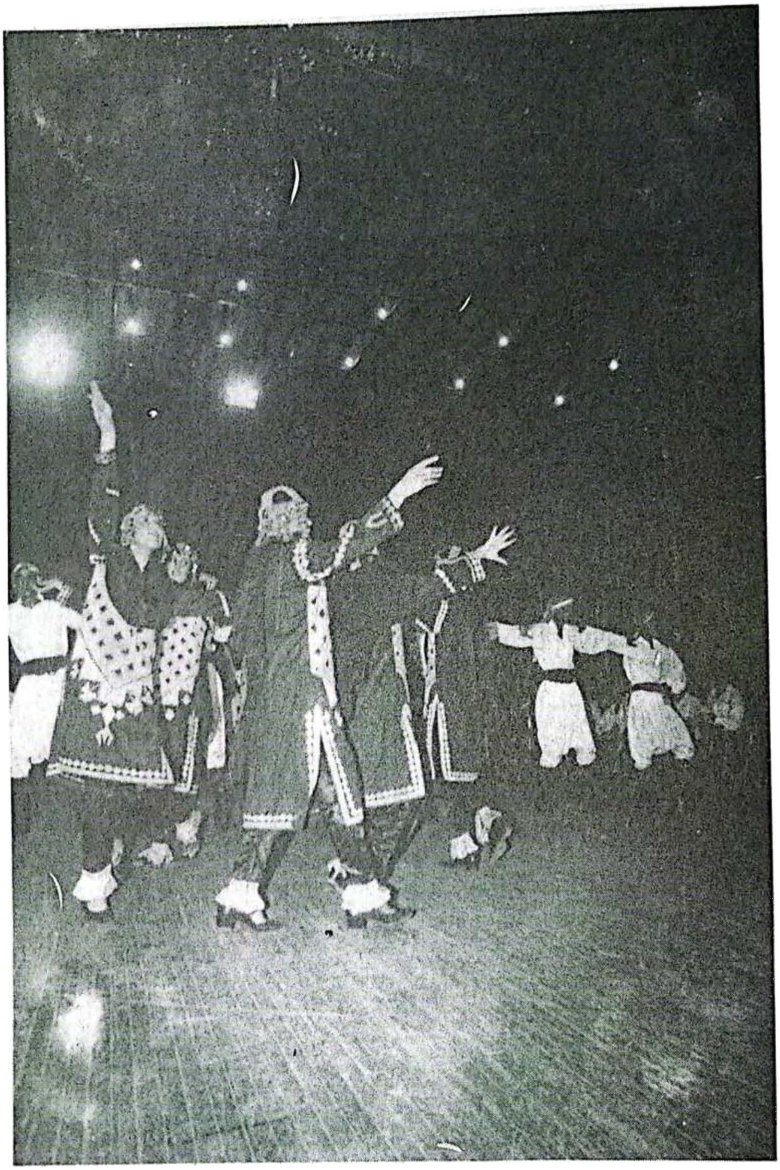


فقير بين المولوية وهم يدورون

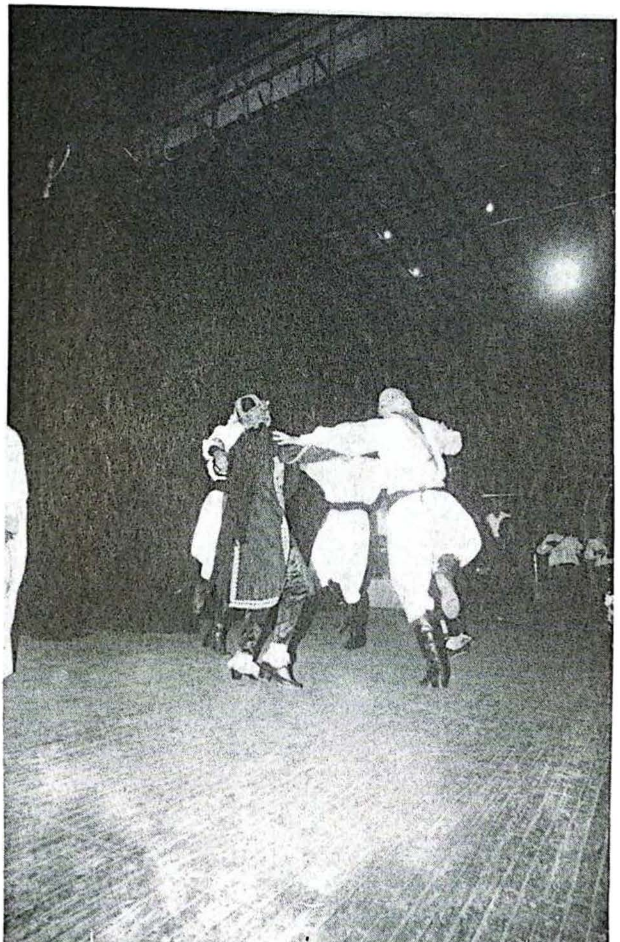
راقصوا الفتلة المولوية قبل شروعهم بالرقص



فرقة أمية تؤدي رقصة المولوية في قصر العظم بدمشق



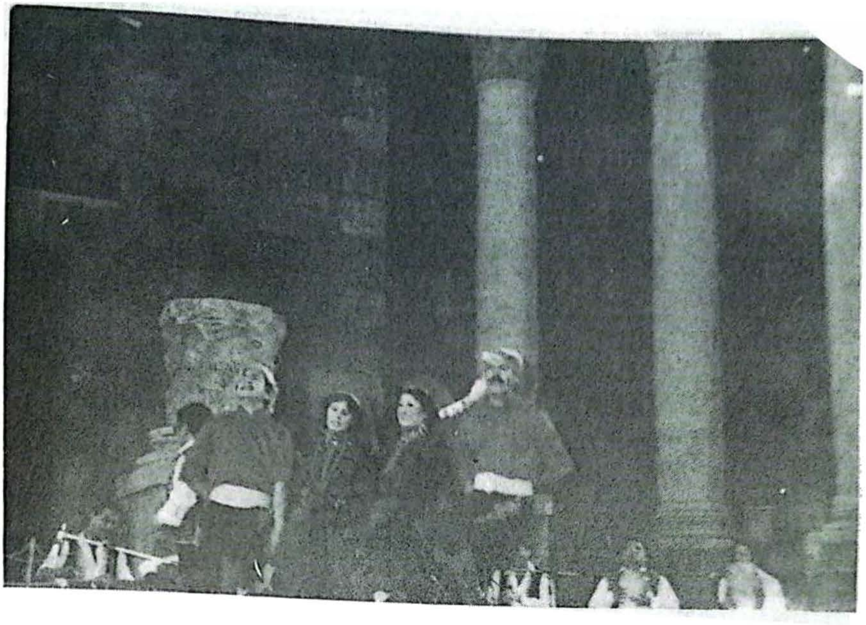
فرقة زنوبيا في اسكتش شعبي راقص



دبكة شعبية يؤديها فريق من فرقة زنوبيا

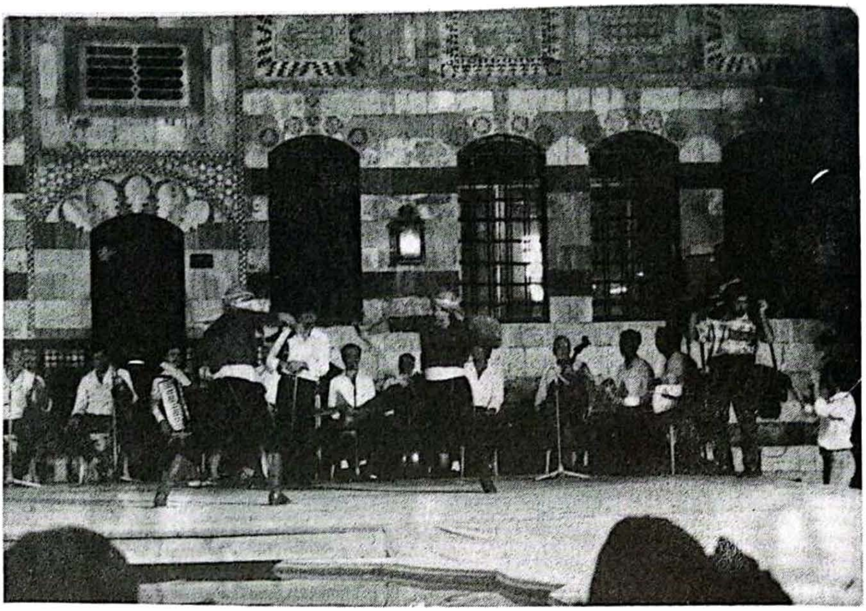
فرقة زنوبيا في لوحة البداوية

مشهد اخر من لوحة البداوية لفرقة زنوبيا



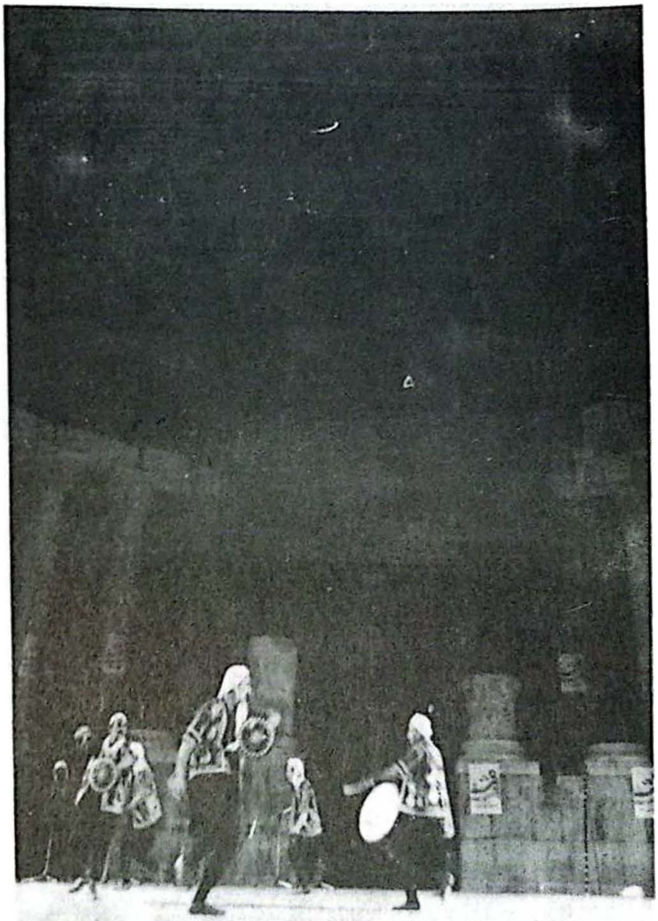
فريق من فرقة أمية يؤدي رقصة شعبية على مسرح بصرى

فرقة أمية في رقصة شعبية على مسرح بصرى



لعبة السيف والترس يؤديها لاعبان في قصر العظم

مشهد للعبة السيف والترس يؤديها لاعبان من فرقة أمية في قصر العظم بدمشق

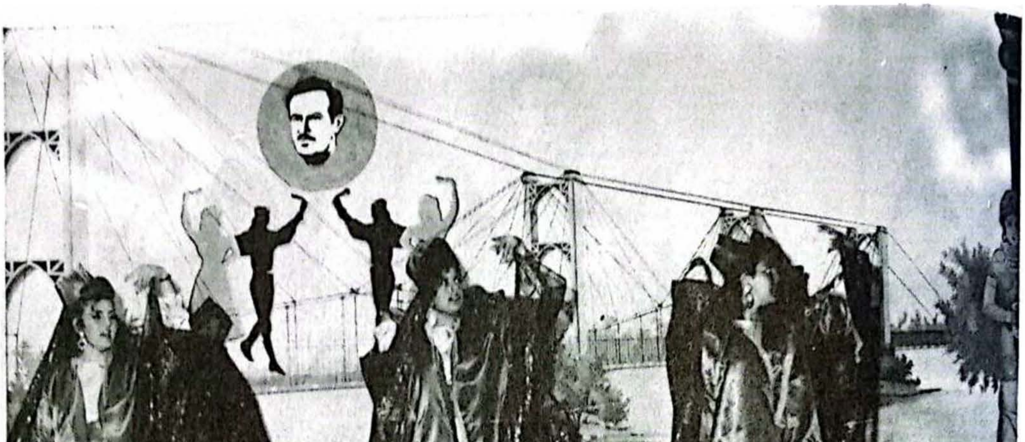


فريق حلبي شرع بالرقص بالسيوف على مسرح بصرى

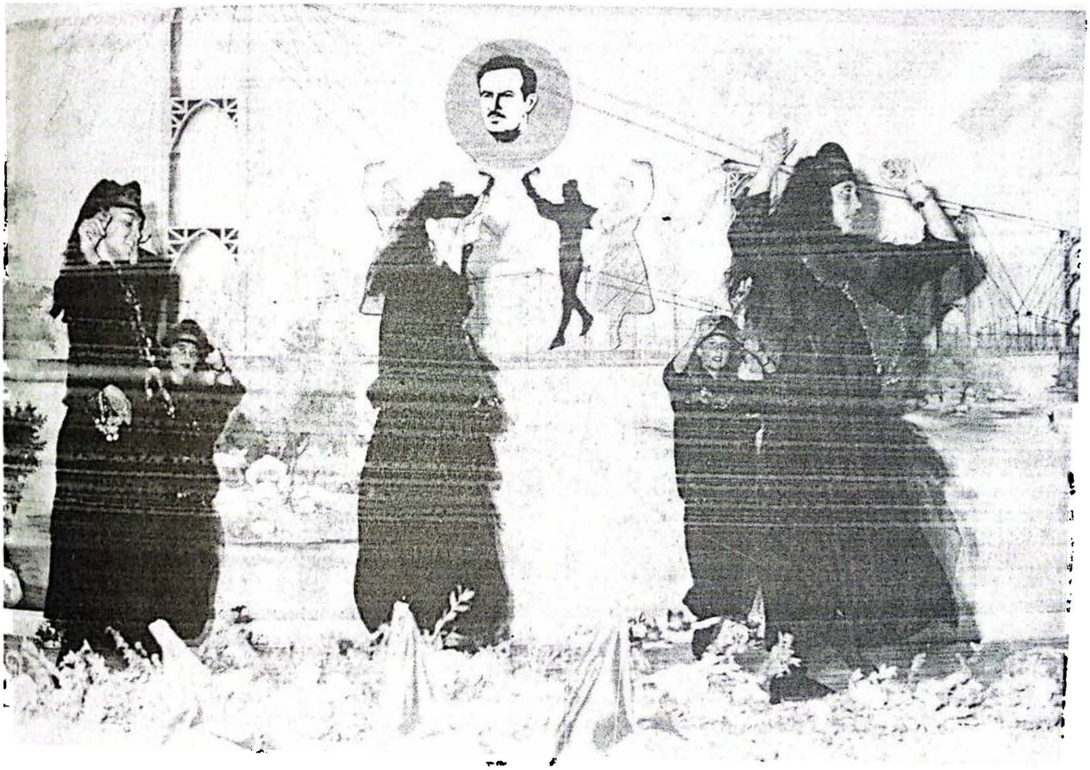
فريق حلبي يرقص الشيخانية بالسيف والترس على مسرح بصرى

لاعب من فريق حلب يلعب بالنبود على مسرح بصرى

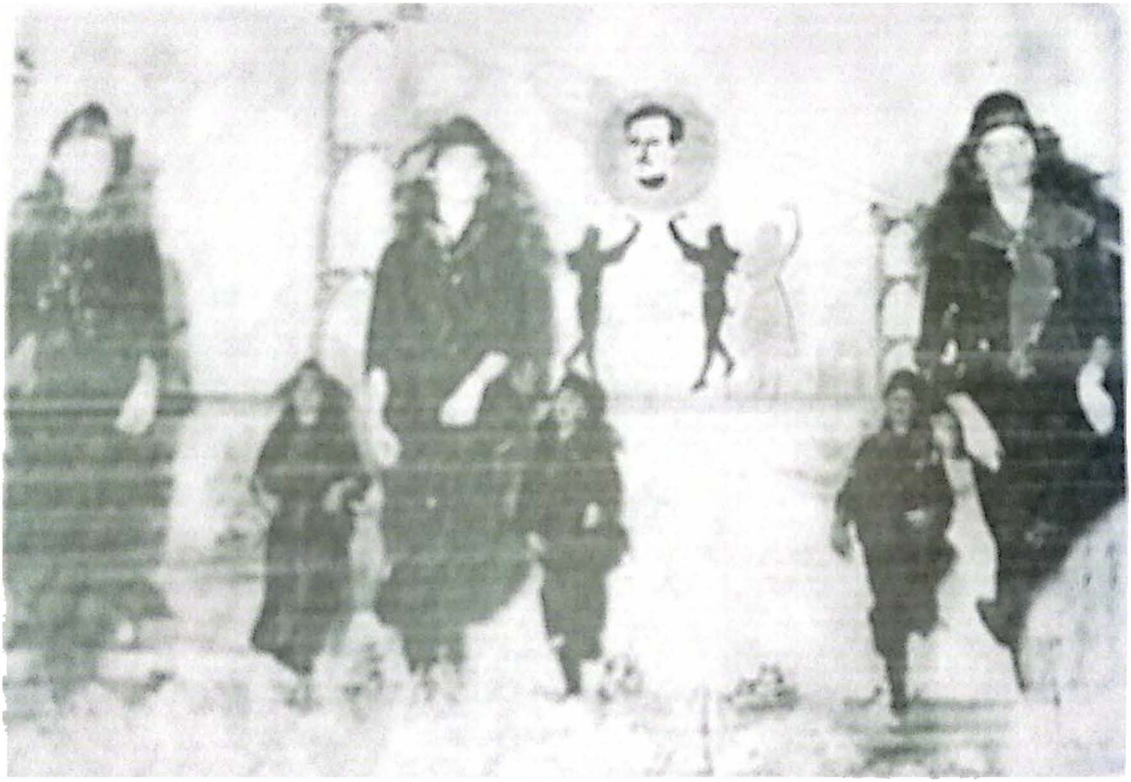
شبيبيات من فرع ادلب
يؤدين رقص السماح



شبيبيات من فرع حمص
يؤدين رقص السماح

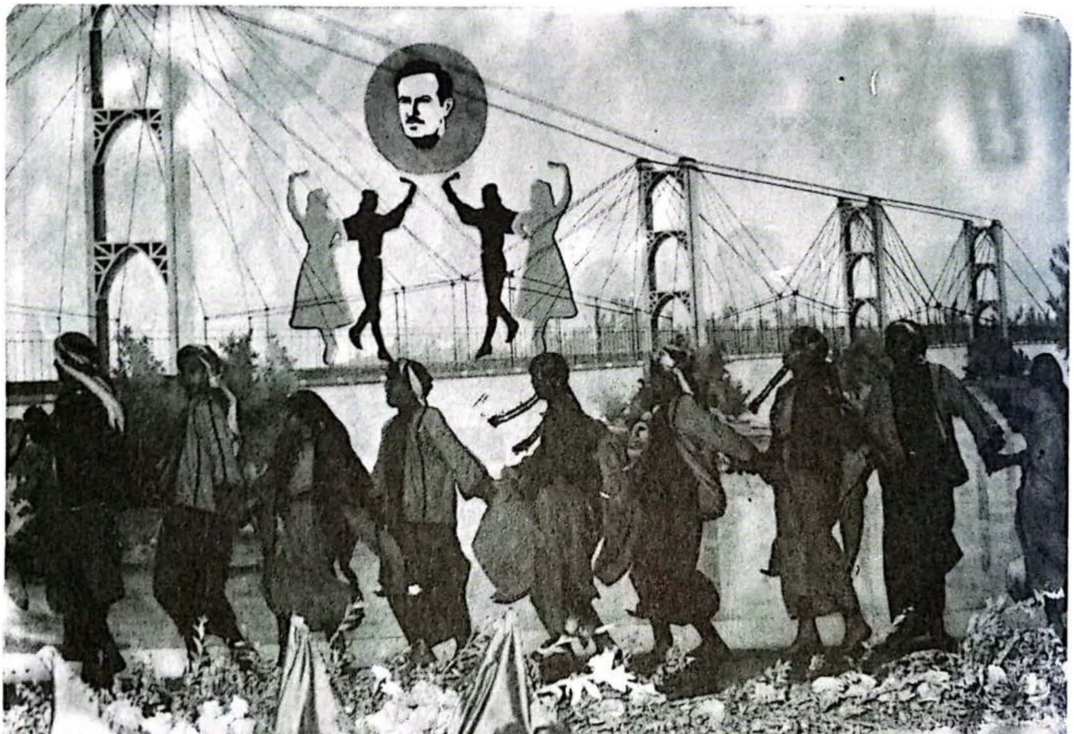


شبيبيات من فرع حماه
يؤدين رقص السماح

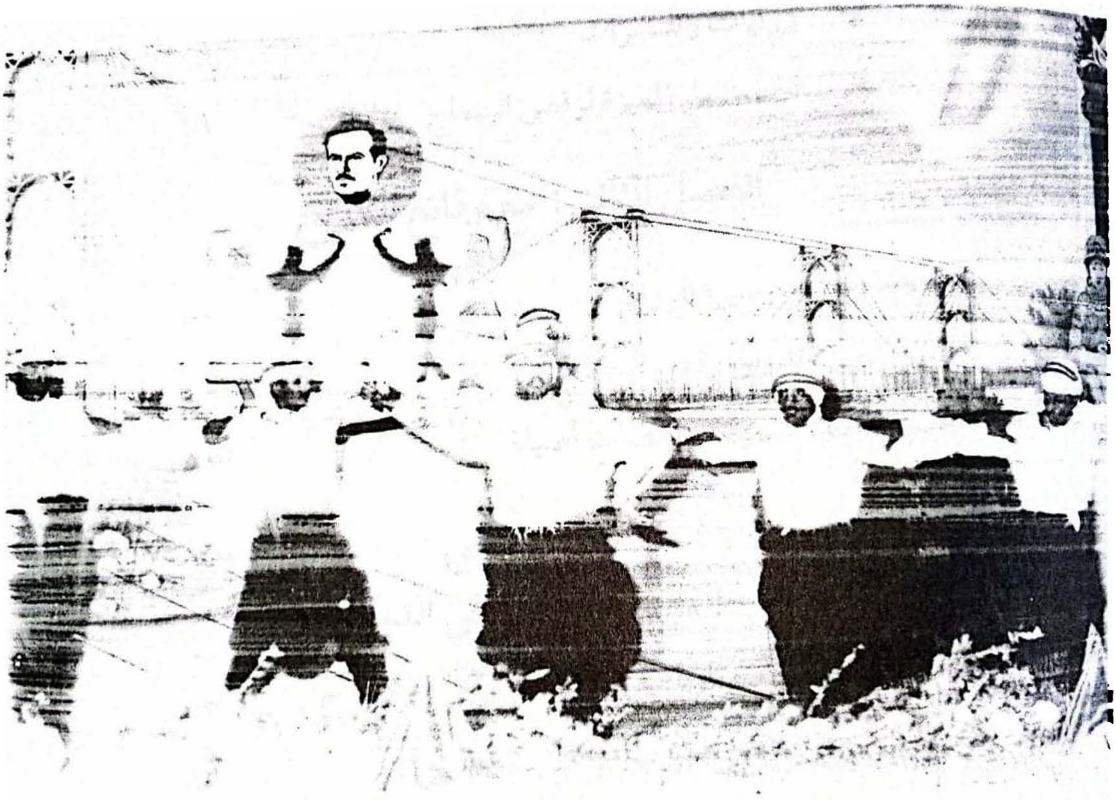


[illegible]

شبيبة من فرع دير الزور
في رقصة شعبية



شبيبة من فرع الرقة
يؤدون دبكة حبل مودع



شبيبة من فرع القنيطرة
يؤدون دبكة شعبية

الفهرس

القسم الأول

الفصل الأول : في رقص السماح

الباب الأول: روايات وتفسيرات ٩

الباب الثاني: الخصائص المميزة لرقص السماح ٢١

الفصل الثاني : مع وقائع التاريخ

الباب الأول: من سيرة الرواد ٣١

الباب الثاني: تدوين رقص السماح ٤٠

الباب الثالث: ضميمة- رقصات أصيلة ٥٠

القسم الثاني

الفصل الثالث : في الدبكة

الباب الأول: لمحات تاريخية ولغوية ٧٣

الباب الثاني: الملامح المميزة للدبكة ٨٣

الفصل الرابع : تدوين الرقص الشعبي

الباب الأول: مع طواقم الدبكة ٩٧

الباب الثاني: ضميمة- دبكات أصلية ١٠١

٢٥٠٠ط١/٦/١٩٩٦

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٦

سعر النسخة داخل القطر

١٦٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل

٣٢٠ ل.س